MARIN-MARIUS TRUICULESCU



CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST

RESPIRAȚIA CORECTĂ, TEHNICA DE EMISIE VOCALĂ ŞI INTERPRETAREA NUANȚATĂ

pentru toate genurile de cânt, de la cântul bisericesc, popular şi de alte genuri, până la cel de operă

Editura Renaşterea



Felicit din suflet pe baritonul Marius Truiculescu, prietenul meu de o viață, autorul acestei cărți de autentică valoare științifică, pentru prețioasele îndrumări utile interpreților de toate genurile de muzică vocală, îndrumări scrise cu multă generozitate și competență.

Dumnezeu să te aibă în paza Lui!

Artist al Poporului **Nicolae Herlea**,
Artist liric, bariton de renume mondial

Se spune că un tânăr cântăreț nu va putea învăța niciodată să cânte corect, susținut și artistic din cărți de specialitate. Autorul acestei cărți face excepție de la regulă.

Remarc totuși cu admirație talentul pedagogic, experiența și abnegația maestrului Truiculescu, care reușește prin această carte să ofere tinerilor cântăreți o lucrare completă, explicită, cu idei noi, nemaifolosite de către alți profesori de canto, pentru înțelegerea rapidă a tehnicii vocale, pentru toate genurile de cânt.

Acest manual, prin claritatea explicațiilor, prin exemplele strălucite, este într-adevăr o carte de căpătâi.

Viorica Cortez, artistă lirică, mezzo-soprană de renume mondial,
Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică din Cluj-Napoca
(prof. canto la Paris)

D-nul Marius Truiculescu, prin explicațiile date în această carte, vizualizează funcționarea aparatului fonator, ușurând în acest fel însușirea rapidă și corectă a tehnicii cântului vocal.

Adrian Morar, dirijor Opera Națională Română Cluj-Napoca

Parcurgerea integrală a celor șapte capitole care alcătuiesc lucrarea, captează pe cititorul avizat și mai puțin avizat prin bogăția ideilor, spiritul critic, structura conceptuală trecută prin filtrul unei gândiri logice, conferind lucrării originalitate, argumentație și, nu în ultimul rând, putere de convingere.

Prezenta lucrare se constituie cu siguranță într-o importantă și eficientă sursă bibliografică pentru toți tinerii cântăreți și dirijori de cor.

Ciprian Para, conf. univ. dr.
Academia de Muzică „Gh. Dima" Cluj-Napoca (dirijor)



ISBN 978-973-1714-99-8

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

TRUICULESCU, MARIN-MARIUS
Cântul vocal profesionist / Marin-Marius Truiculescu; tipărit cu binecuvântarea Înaltpreasfinţitului Părinte Bartolomeu, Arhiepiscopul Vadului, Feleacului şi Clujului şi Mitropolit al Clujului, Albei, Crişanei şi Maramureşului. - Ed. a 2-a, rev.. - Cluj-Napoca: Renaşterea, 2011
Bibliogr.
ISBN 978-973-1714-99-8

783:281.95

Piaţa Avram Iancu, nr. 18
400117 Cluj-Napoca
tel. 0264-599649
www.renasterea-cluj.ro

ISBN: 978-973-1714-99-8

MARIN-MARIUS TRUICULESCU

CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST

Respirația corectă,
tehnica de emisie vocală și interpretarea nuanțată
pentru toate genurile de cânt, de la cântul
bisericesc, popular etc., până la cel de operă

Ediția a II-a revizuită și adăugită

Editura Renașterea
Cluj-Napoca, 2011

Dedic această carte soției mele Maria, la aniversarea a 50 de ani de la căsătoria noastră, ani de-a lungul cărora mi-a fost întotdeauna părtașă atât la bucuriile, cât și la încercările din viața noastră.



(foto ianuarie 1967)*

Spiritul uman este singurul capabil să cuprindă lumea în toată grandoarea ei. Sunt convins că spiritele noastre conjugate în artă vor fi capabile să străbată lumea și timpul întru eternitate.

Felicit din suflet pe baritonul Marius Truiculescu, prietenul meu de o viață, autorul acestei cărți de autentică valoare științifică, pentru prețioasele îndrumări utile interpreților de toate genurile de muzică vocală, îndrumări scrise cu multă generozitate și competență.

Dumnezeu să te aibă în paza Lui!

(Artist al Poporului **Nicolae Herlea,**
artist liric, bariton de renume mondial)

---

* De văzut detaliile la pag. 180, 181

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE 13

Prefaţă la ediţia întâi, artist liric, Ionel Pantea, prof. univ. dr. Dr. Honoris Causa, Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca (prof. canto şi regizor) 15

Prefaţă la ediţia a doua, artistă lirică, **Viorica Cortez,** mezzo-soprană de renume mondial, Doctor Honoris Casusa al Academiei de Muzică Cluj-Napoca (prof. canto la Paris) 16

Apreciere, artistă lirică, Elena Andrieş Moldovan, prof. univ. dr. Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca, Decan Facultatea de Artă Scenică (prof. canto) 17

Apreciere, Constantin Rîpă, prof. univ. dr. Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca (dirijor şi compozitor) 18

Recomandare, Gheorghe Victor Dumănescu, prof. univ. dr. Academia de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca (dirijor) 19

Apreciere, Ciprian Para, conferenţiar univ. dr., Academia de Muzică „Gh. Dima" Cluj-Napoca (dirijor) 20

Consideraţie, Adrian Morar, Opera Naţională Română, Cluj-Napoca (dirijor) 21

Un gând din partea unei colege de scenă, artistă lirică, Carmen Oprişanu, mezzo-soprană, prim-solistă operă 22

Apreciere, Geani Brad, artist liric-bariton, prim-solist al Operei Naţionale Române Cluj-Napoca şi al Staatstheater Kassel (Germania) 23

Apreciere, artistă lirică, Carmen Gurban, soprană, prim-solistă, Opera Naţională Română, Cluj-Napoca 24

Apreciere, Ion Albu, Profesor Universitar dr. Universitatea de Medicină şi Farmacie Cluj-Napoca, Membru al Academiei de Medicină (prof. anatomie) 25

Apreciere, Simona Tache, prof. univ. dr. Universitatea de Medicină şi Farmacie „Iuliu Haţieganu", Cluj-Napoca (prof. fiziologie) 26

Apreciere, Francisc Sido Grigorescu, prof. univ. dr. Universitatea de Medicină şi Farmacie, Cluj-Napoca (prof. anatomie) 27

Mărturisire, Pr. *Alexandru Moraru*, prof. univ. dr. Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universităţii „Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca 28

O carte folositoare şi aşteptată: Marius Truiculescu — Cântul vocal profesionist, Pr. Vasile Stanciu, prof. univ. dr. Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universităţii „Babeş-Bolyai" Cluj- Napoca (dirijorul Corului Mitropolitan al Catedralei Ortodoxe din Cluj-Napoca) 29

Un gând din partea unui meloman, Nicolae Miu, prof. univ. dr. Universitatea de Medicină şi Farmacie „Iuliu Haţieganu", Cluj-Napoca 30

NOŢIUNI INTRODUCTIVE CU PRIVIRE LA RESPIRAŢIA CORECTĂ, TEHNICA DE EMISIE VOCALĂ, INTERPRETAREA NUANŢATĂ ŞI PEDAGOGIA ÎN CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST 31

CAPITOLUL 1 - RESPIRAŢIA CORECTĂ ÎN CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST 43

1.1. Consideraţii generale 43

1.2. Descrierea sistemului respirator 46

- 1.2.1. Cavităţile nazale 46
- 1.2.2. Faringele 47
- 1.2.3. Laringele 48
- 1.2.4. Glota 48
- 1.2.5. Traheea 48
- 1.2.6. Bronhiile principale 49
- 1.2.7. Plămânii 49

1.3. Tipurile de respiraţie 49

1.3.1. Respirația subclaviculară 50
1.3.2. Respirația abdominală 50
1.3.3. Respirația diafragmatică 53
1.3.4. Respirația costodiafragmatică, baza tehnicii vocale în cântul profesionist 53
1.4. Toracele și mușchii respiratori 55
1.4.1. Mușchii inspiratori ai trunchiului (spatelui) și gâtului 60
1.4.2. Mușchii inspiratori comuni toracelui și membrelor 61
1.4.3. Mușchii inspiratori proprii cutiei toracice 62
1.4.4. Mușchii expiratori proprii cutiei toracice 64
1.4.5. Mușchii abdominali, care participă la expirația profundă 65
1.5. Funcția respiratorie în cânt 67
1.6. Diafragma în procesul respirator 68
1.6.1. Mijloacele de suspendare, ancorare și susținere a diafragmei 75
1.6.2. Diafragma susținută, ajutată de presa abdominală 76
CAPITOLUL 2 - EXERCIȚII RESPIRATORII 110
2.1. Exerciții pentru mărirea capacității de respirație 110
2.2. Exerciții respiratorii necesare pentru obținerea forței în canto 112
2.3. Exerciții necesare pentru dozarea aerului în cânt 114
CAPITOLUL 3 - TEHNICA VOCALĂ ȘI INTERPRETAREA NUANȚATĂ 116
3.1. Importanța rezonanței sinusurilor capului și factorii care influențează negativ calitatea emisiei vocale 116
3.2. Sunetele vocale fiziologice 120

3.3. Încălzirea vocii înainte de a cânta **121**

3.4. Invidia şi alte cauze dăunătoare calităţii emisiei vocale **130**

CAPITOLUL 4 - POZIŢIA LARINGELUI ŞI A CAPULUI ÎN TIMPUL CÂNTĂRII 138

4.1. Poziţia laringelui **138**

4.2. Rezistenţa şi uşurinţa în cânt **141**

4.3. Obişnuinţa coborârii exagerate a laringelui în cânt **144**

CAPITOLUL 5 - OBŢINEREA EMISIEI VOCALE DE CALITATE 150

5.1. Respiraţia şi fonaţia **150**

5.2. Emisia vocalelor **151**

5.2.1. Formarea vocalelor **A**, **O**, **U** în timpul cântării 158

5.2.2. Formarea vocalelor **E** şi **I** în timpul cântării 159

5.2.3. Poziţia limbii în timpul cântării 159

5.3. Emisia consoanelor însoţite de vocale **163**

5.3.1. Consoanele cele mai dificile de impostat: C, K, P, T 166

CAPITOLUL 6 - PEDAGOGIA CÂNTULUI 172

6.1. Profesorul de canto şi elevul **172**

6.2. Auzul - turnul de control al emisiei vocale **174**

CAPITOLUL 7 - CRITERII DE CLASIFICARE A VOCILOR CÂNTĂREŢILOR ŞI DE CLASIFICARE A ROLURILOR SOLIŞTILOR VOCALI DE OPERĂ ŞI OPERETĂ 179

7.1. Clasificarea vocilor soliştilor **179**

7.2. Clasificarea vocilor după întinderea lor **183**

7.3. Pasajul **184**

7.3.1. Zonele pasajului 184

7.3.2. Rezolvarea pasajului 185
7.3.3. Descrierea „acoperirii" sunetelor deschise 186
7.4. Clasificarea rolurilor soliştilor vocali de operă şi operetă 187
7.4.1. Clasificarea rolurilor după mărimea ambitusului folosit de compozitori 187
7.4.2. Clasificarea rolurilor după durata cântului 188
7.4.3. Calcularea normelor soliştilor vocali în funcţie de rolurile cântate 189
7.4.3.1. Coeficienţii de corecţie 191
7.4.3.2. Înlocuirea soliştilor bolnavi 191
7.4.3.3. Diferenţe de „tempo" la dirijori 192
7.4.3.4. Dificultăţi în cânt 193
7.4.3.5. Consumul de energie fizică şi psihică 194
7.4.4. Schema punctajului acordat rolurilor de nivel **A** şi de nivel **B** în două variante 195
7.4.5. Aspecte morale care împiedică respectarea criteriilor de clasificare a rolurilor şi de evaluare a soliştilor vocali 196
7.4.5.1. Solişti protejaţi prin nepotisme 196
7.4.5.2. Solişti protejaţi politic 197
7.4.5.3. Alte cazuri de solişti protejaţi 198
7.4.6. Pretexte invocate de către unii solişti pentru neaplicarea acestui sistem 198

ÎNCHEIERE 202

Anexa 1 - EXERCIŢII DE TEHNICĂ VOCALĂ 203

Anexa 2 - ACTIVITATEA ARTISTICĂ 226

Anexa 3 - TURNEE 229

Anexa 4 - APRECIERI CRITICE 231

Anexa 5 - ACTIVITATEA PEDAGOGICĂ 236

Anexa 6 - CARACTERIZĂRI, MEDALII, DIPLOME 243

Anexa 7 - ARTICOLE FOTOCOPIATE DIN PRESĂ 251
Anexa 8 - FOTOGRAFII 263
ANEXA 9 - PREFAŢA ŞI APRECIERILE SPECIALIŞTILOR (FOTOCOPIATE DUPĂ CELE ORIGINALE) 291
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ 314

CUVÂNT ÎNAINTE

Această carte se adresează iubitorilor artei vocale, cântăreților bisericești, interpreților de muzică populară, de muzică ușoară, de operă, *tuturor celor care doresc să cânte la un înalt nivel calitativ*, precum și pedagogilor dedicați aceluiași ideal.

Fiind concepută pentru toți cântăreții de toate genurile de muzică vocală și de toate nivelele, am evitat stilul strict academic al exprimării, pentru a fi cât mai explicit.

Lucrarea de față cuprinde cele șapte articole pe care le-am publicat de-a lungul timpului în diferite reviste. Am dezvoltat ideile din aceste articole, am adăugat exerciții de tehnică vocală, observații științifice și numeroase desene explicative.

Preocupările noastre s-au concentrat predominant pe respirația costodiafragmatică (baza tehnicii vocale), pe impostarea vocii pe toate vocalele, pe impostarea vocii pe toate consoanele însoțite de vocale și pe interpretarea nuanțată, toate fiind subiecte de cea mai mare importanță în cântul vocal profesionist.

Dorim să subliniem că deosebit de utile sunt exercițiile de la capitolul 5.3, pe care le-am conceput pe toate consoanele însoțite de vocale, întrucât ele asigură o impostare bună a vocii, impostare care își păstrează linia sonoră ideală, perfectă, nealterată de pronunțarea corectă, precisă, a consoanelor (mai ales a consoanelor dentale), asigurându-se, în același timp, și o dicție bună.

Experiența scenică, acumulată de-a lungul celor 30 de ani de carieră artistică, contactul cu mari maeștri ai artei cântului, cu mari pedagogi, discuțiile cu unii colegi din operă și convorbirile avute cu eminenți profesori universitari, doctori în ana-

tomie şi fiziologie, ne-au fost de folos în elaborarea acestei lucrări. La baza proiectului a stat mai întâi dorinţa noastră de a veni în ajutorul cântăreţilor bisericeşti, pentru a se putea cânta şi în Casa Domnului cu o tehnică vocală profesionistă. În acest scop, în anul 2001, am pregătit o *Culegere de texte* din cele mai apreciate cărţi de canto şi de medicină, pe care am dăruit-o preoţilor şi dirijorilor tineri de la Catedrala Ortodoxă din Cluj-Napoca, pentru a le fi de folos până la editarea prezentei lucrări, fapt menţionat de noi în primul articol publicat în anul 2003 în revista „Biserica Ortodoxă Română" (Buletinul oficial al Patriarhiei Române), nr. 1-6 din 2003, pag. 616-621.

Mai puţine exemple, din bibliografia selectivă anexată, poate ar fi fost suficiente pentru înţelegerea majorităţii cititorilor, dar am preferat argumentarea lucrării cu mai multe citate, din cele mai bune manuale de medicină şi de canto, pentru a fi cât mai credibilă pentru toţi cititorii interesaţi. Din acelaşi motiv am dorit să existe în această carte mai multe aprecieri scrise de către profesori universitari de la Academia de Muzică din Cluj-Napoca (din domeniul canto, dirijat, compoziţie), de către interpreţi şi dirijori de la Opera Naţională Română din Cluj-Napoca şi de la alte mari teatre de operă din lume, precum şi de către eminenţi profesori universitari de la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Cluj-Napoca şi de la Universitatea de Medicină şi Farmacie „Iuliu Haţieganu" din Cluj-Napoca. Toţi au analizat lucrarea cu atenţie, făcând aprecierile anexate în fotocopie la anexa numărul 9 din această carte, fapt pentru care le mulţumim şi pe această cale.

Mulţumim în mod deosebit Doamnei Viorica Cortez, celebra mezzo-soprană, care, în pofida durerilor mari cauzate de o operaţie la mâna dreaptă, a scris paginile anexate în fotocopie la anexa nr. 9, fapt ce ne onorează activitatea noastră artistică şi pedagogică.

Autorul

Prefață la ediția I

În actualul context al diluării valorilor în general și culturale în special, o lucrare de genul celei elaborate de fostul primbariton al Operei Naționale Române Cluj-Napoca, domnul Marin-Marius Truiculescu vine în întâmpinarea celor care, cu dăruire și seriozitate, vor să se consacre slujirii artei cântului. Chiar din titlul lucrării desprindem trei trăsături esențiale ale cântului vocal profesionist: respirația corectă, tehnica de emisie și interpretare. Este salutar faptul că autorul pune un accent deosebit pe respirația corectă, baza tehnicii vocale. După enumerarea tipurilor de respirație, autorul se fixează pe cea care este cea mai valabilă și benefică: respirația costodiafragmală, cu o descriere amănunțită anatomo-fiziologică.

Ca noutate în acest proiect, găsim și îndrumări pentru cântăreții bisericești.

Cunoscând butada „arta interpretării începe acolo unde se termină tehnica vocală", artistul propune diferite exerciții de respirație, de încălzire, de poziționare a larigelui și a capului, pentru a ajunge la rezultate cât mai naturale.

Deosebit de utile mi se par vocalizele alese, care răspund mai multor deziderate: dezvoltarea aparatului respirator, a mușchilor laringieni, a ambitusului și a elasticității vocii.

Îi doresc autorului și cursului său mulți cititori și practicanți ai metodei domniei sale.

Artist liric, **Ionel Pantea**,
profesor universitar dr.
Doctor Honoris Causa
Academia de Muzică
„Gheorghe Dima" Cluj-Napoca
(Prof. canto și regizor)

Prefață la ediția a II-a

Lucrarea Domnului Marin-Marius Truiculescu asupra cântului vocal profesionist este o carte de referință pentru toți cei ce doresc să-şi clarifice căutările asupra problematicii tehnicii vocale, baza cântului frumos (belcanto).

Se spune că un tânăr cântăreț nu va putea învăța niciodată să cânte corect, susținut şi artistic din cărți de specialitate.

Autorul face excepție de la regulă. Ştiu că numai îndrumarea unui profesor de canto înzestrat cu harul pedagogic şi cu experiență scenică personală poate conduce pe calea adevărată a cântului frumos un element tânăr, atât pentru repertoriul de concert, operă, cât şi bisericesc, coral etc.

Remarc totuşi cu admirație talentul pedagogic, experiența şi abnegația maestrului Truiculescu, care reuşeşte prin această carte să ofere tinerilor cântăreți o lucrare completă, explicită, cu idei noi, nemaifolosite de către alți profesori de canto, pentru înțelegerea rapidă a tehnicii vocale, pentru toate genurile de cânt.

Acest manual, prin claritatea explicațiilor, prin exemplele strălucite, este într-adevăr o carte de căpătâi, demnă a fi urmată, studiată şi pusă în aplicare de către toți cei ce doresc să înțeleagă, să evolueze în mod armonios în acest proces artistic dificil.

„On ne peut pas donner des sentiments avant d'avoir une base technique solide".

Paris, 18 septembrie 2010

Viorica Cortez, artistă lirică,
mezzo-soprană de renume mondial,
Doctor Honoris Causa
al Academiei de Muzică din Cluj-Napoca
(prof. canto la Paris)

Apreciere

„Arta cântului trebuie să aibă trei scopuri: expresie spirituală, frumusețe muzicală și, pe cât posibil, reprezentare perfectă a individualității artistice".

(Giulio Caccini)

Impostația naturală, generozitatea timbrală, întinderea vocală de excepție, dăruirea scenică, sunt calitățile care au conturat personalitatea apreciatului bariton Marius Truiculescu, fost prim-solist al Operei Naționale Române din Cluj-Napoca.

De la simpaticul Figaro din „Bărbierul din Sevilla" de Rossini la drama bătrânului Rigoletto, din opera verdiană, baritonul Marius Truiculescu a încântat publicul cu interpretări de referință pe parcursul celor 30 de ani de carieră artistică, dând viață la peste 35 de personaje.

Bucuria de a dărui a baritonului Marius Truiculescu s-a prelungit „dincolo de scenă", preocupat în mod special de vocile tinere, care au nevoie de îndrumare. Preocupările sale în acest domeniu se concretizează în conceperea și redactarea unui manual intitulat *CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST*, o lucrare care cuprinde noțiuni importante legate de arta cântului.

Experiența proprie, precum și informațiile selectate dintr-o vastă bibliografie se regăsesc într-un context fericit în cartea baritonului și pedagogului Marius Truiculescu.

Artistă lirică, **Elena Andrieș Moldovan**,
profesor universitar dr.
Academia de Muzică „Gheorghe Dima"
Cluj-Napoca,
Decan Facultatea de Artă Scenică
(prof. canto)

Apreciere

Încă un manual de canto? Aşa s-ar întreba o persoană neavizată într-un orizont didactic ca acela al artei cântului.

Da, încă unul şi încă unul şi încă unul, şi probabil că şirul lor nu se va termina şi nu trebuie să se termine vreodată, pentru că în mod sigur nu vom găsi două identice. Este în firea naturii să nu existe indivizi identici fizic, dar mai ales identici psihic sau profesional.

De aceea, tratatul de cânt al domnului Marin-Marius Truiculesc, intitulat *CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST* este o creație neidentică, întrucât este produs de un cântăreț neidentic, acela pe care l-am văzut de atâtea ori în spectacolele Operei din Cluj.

A fost cântărețul care a cântat cu sufletul, în consecință tehnica sa de cânt era de o aşa măiestrie care să permită sufletului să se exprime.

Cineva de specialitate, care citeşte acest tratat, nu poate să nu constate câtă migală şi câtă gândire se ascundea în spatele producției sale scenice. Iar toate acestea le-a cuprins în acest „manual", care înseamnă crezul său profesional, devenind emanația spiritului său artistic.

Consider tocmai de aceea, pentru că este atât de intim profesional, tinerii care vor dori să abordeze secretele tehnicii cântului nu vor putea să nu simtă o fascinație față de această personalitate care este Marin-Marius Truiculescu.

Cluj-Napoca
28 septembrie 2009

Constantin Rîpă,
prof. univ. dr.
Academia de Muzică
„Gheorghe Dima"
Cluj-Napoca
(dirijor şi compozitor)

Recomandare

În peisajul editorialistic actual, diversitatea subiectelor apărute, de la cele beletristice la cele ce se adresează tuturor domeniilor ce înglobează activitatea umană, este văduvită într-o oarecare măsură de mica zonă a interpretării muzicii clasice, în care putem vorbi de apariții de carte sporadice și care de cele mai multe ori se îndreaptă către un număr limitat de cunoscători și specialiști.

Lecturând amplul studiu făcut de domnul Marius Truiculescu, intitulat *Cântul vocal profesionist*, nu pot decât să am un sentiment de satisfacție pentru această realizare.

Este vorba de experiența, de multitudinea procedeelor tehnice dobândite de-a lungul unei cariere artistice exemplare și prezentate cu sufletul și dorința împărtășirii acestora altor generații, în drumul lor spre perfecționare.

În această lucrare remarc universalitatea teoriilor prezentate, practicitatea lor, fiind acoperit tot spectrul ce cuprinde cântul vocal.

Limbajul folosit, fără prețiozități academice, se evidențiază prin claritate, prin punctualitate ce delimitează fără echivoc toată fenomenologia cuprinsă în etapele de însușire a unei respirații corecte și a unor principii de tehnică de emisie și de interpretare vocală ce se adresează unei mari diversități de interpreți, începând cu cei ce abordează repertoriu religios și terminând cu cei din lumea operei.

Consider că orice editură ar îndeplini un act de cultură prin publicarea acestei cărți.

Gheorghe Victor Dumănescu,
profesor universitar dr.
Academia de Muzică „Gheorghe Dima"
Cluj-Napoca (dirijor)

Apreciere

Lucrarea domnului Marius Truiculescu intitulată *CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST* se adresează artiştilor lirici, maeştrilor de cor, cântăreţilor de biserici, tuturor acelora care doresc să cunoască tainele acestei „comori" care este vocea umană.

Avem de-a face cu o lucrare care are menirea să clarifice, să sintetizeze o experienţă artistică impresionantă (de 30 de ani, pe scena Operei Române din Cluj-Napoca ca prim-solist), trăită de către un muzician care a dat viaţă multor roluri prezentate la un înalt nivel profesional. Parcurgerea integrală a celor şapte capitole care alcătuiesc lucrarea, captează pe cititorul avizat şi mai puţin avizat prin bogăţia ideilor, spiritul critic, structura conceptuală trecută prin filtrul unei gândiri logice, conferind lucrării originalitate, argumentaţie şi, nu în ultimul rând, putere de convingere.

Trecerea de la crez la certitudine în dobândirea măiestriei artistice este străbătută de multitudinea întrebărilor şi răspunsurilor pe care autorul le expune într-un sistem riguros, cu valenţe pedagogice, stilistice şi interpretative. Ele sunt cuprinse la modul artistic-atitudinal în însuşirea, practicarea şi desăvârşirea profesiei sale de cântăreţ de operă.

Prezenta lucrare se constituie cu siguranţă într-o importantă şi eficientă sursă bibliografică pentru toţi tinerii cântăreţi şi dirijori de cor. Forma, conţinutul, bibliografia, concluziile şi impresionantele anexe îi conferă lucrării calitatea de a vedea lumina tiparului.

Ciprian Para, conf. univ. dr.
Academia de Muzică „Gh. Dima"
Cluj-Napoca
(dirijor)

Consideraţie

Ca exponent al unei generaţii entuziaste de solişti ai Operei din Cluj din anii 1970-1990, perioadă în care opera clujeană s-a făcut cunoscută şi peste hotare, d-nul Marius Truiculescu este îndreptăţit să aducă noi valenţe în pedagogia, tehnica şi practica cântului profesionist.

S-au scris multe lucrări şi se vor mai scrie despre cântul vocal, dar o profundă lectură a lucrării d-lui Marius Truiculescu, intitulată *CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST*, relevă faptul că, pe lângă o practică pedagogică, cunoaşterea şi exprimarea tehnicii în cântul vocal sunt direct legate de o experienţă de scenă concretizată în interpretarea a zeci de roluri din repertoriul universal.

O caracteristică a acestei lucrări o constituie relevarea propriei discipline artistice în paralel cu rigurozitatea şi seriozitatea vieţii sale de artist. Principiile sale de viaţă: spiritualitatea, punctualitatea, seriozitatea se reflectă în modul de structurare a materialului prezentat în carte.

Aparatul vocal, cel mai complex instrument muzical în caracteristicile sale, poate fi cunoscut şi analizat cel mai bine doar de cel cu o experienţă scenică şi o practică pedagogică. D-nul Marius Truiculescu, prin explicaţiile date, vizualizează funcţionarea aparatului fonator, uşurând în acest fel însuşirea rapidă şi corectă a tehnicii cântului vocal.

Recomand tuturor cititorilor acestei cărţi să se aplece cu interes asupra acestor rânduri şi să traducă prin filtrul propriei înţelegeri mesajul ideilor exprimate cu generozitate de maestrul Marius Truiculescu.

Cluj-Napoca
5 iulie 2010

Cu respect,
Adrian Morar, dirijor
Opera Naţională Română
Cluj-Napoca

Un gând din partea unei colege de scenă

... Au trecut câțiva ani de la ultima noastră întâlnire scenică... L-am regăsit pe domnul Marius Truiculescu, artistul atât de dăruit profesiei și celor din jur, în teatru, în biserică, în sala de concert... O energie și o generozitate – îndreptate mai cu seamă către cei ce se află la început de drum – inepuizabile.

Ca dovadă – această carte, acest îndrumar de mare folos „pentru cei ce cântă" și deopotrivă pentru cei ce își doresc să cânte, apărut ca o încununare a bogăției activității interpretative, creatoare și pedagogice a apreciatului bariton.

... Un dar făcut din inimă „iubitorilor artei vocale" – cum frumos îi numește domnia-sa în cuvântul de început – adăugat nenumăratelor daruri făcute publicului de-a lungul a treizeci de ani de admirabilă carieră solistică pe scena Operei Naționale Române clujene.

La aniversarea a optzeci de ani de rodnică trăire și slujire – un gând bun și urarea de mulți ani cu sănătate, din partea fostei colege de scenă,

Carmen Oprișanu,
artistă lirică (mezzo-soprană),
prim-solistă operă

Apreciere

Cartea *CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST*, scrisă de d-nul Marin-Marius Truiculescu, este o lucrare ştiinţifică remarcabilă, originală şi foarte bine documentată, de o valoare şi de o importanţă deosebită pentru noi, cântăreţii tinerei generaţii.

Exerciţiile originale ale autorului cuprinse în capitolul 5.3. din această carte, privind emisia tuturor consoanelor însoţite de vocale (18 consoane româneşti însoţite de 7 vocale), sunt exerciţii deosebit de utile, ce ne asigură o impostaţie bună, cu o linie sonoră frumoasă. Iar în capitolul 6 din această lucrare (la pag. 177), referindu-se la expresia din belcanto „Si canta come si parla" (se cântă cum se vorbeşte), maestrul Marin-Marius Truiculescu explică: „Este vorba aici de firescul, de naturaleţea cu care vorbim. Cu aceeaşi naturaleţe să şi cântăm. La această naturaleţe se mai adaugă însă multe probleme de tehnică vocală. Oricâte s-ar adăuga, nu trebuie părăsită calea fiziologică, naturală, normală". Şi în continuarea acestui paragraf autorul citează pe marele pedagog Octav Enigărescu, care afirmă:"... adevăratele sunete care se cer a fi folosite în atingerea unor performanţe sunt, în fond, acelea care se apropie în cea mai mare măsură de o funcţionalitate fiziologică, adică de normal".

Considerăm juste aceste explicaţii. Tehnica vocală nu este deci un simplu instrument al interpretării, ci o valoare intrinsecă a acesteia. Interpretarea muzicală, la rândul ei, nu este nici ea un simplu instrument profesional al artistului, ci este un act de comunicare, care, pornind din inima interpretului, se adresează cu multe nuanţe inimilor spectatorilor.

Felicit călduros pe maestrul Marin-Marius Truiculescu pentru această valoroasă carte, pe care sufletul nostru, întotdeauna dornic de comunicare umană, o aştepta de mult timp; mărturisirile sincere şi sfaturile practice conferă armonie acestei lucrări.

Geani Brad, artist liric-bariton,prim-solist al
Operei Naţionale Române Cluj-Napoca
şi al Staatstheater Kassel (Germania)

Apreciere

Consider benefică o apariție editorială de acest gen, pentru că ea poate constitui oricând un ghid – îndrumător pentru tinerii artişti, iar această apariție în mod special, pentru că abordează o problematică diversă, specifică unei largi categorii de interpreți, de la cei ai muzicii religioase până la cei ai muzicii de operă.

Desigur că fiecare artist liric se formează, se descoperă şi se perfecționează pe scenă, dar bagajul de informație şi experiență acumulat de cei care, înaintea lui au „asudat aceeaşi scândură" (dacă îmi este permis să spun aşa) reprezintă un valoros şi necesar izvor de învățăminte.

Un exemplu concludent în acest sens îl reprezintă şi cartea d-lui M.Marius Truiculescu, sinteză a unei cariere de trei decenii, ca prim –solist (bariton) al scenei clujene.

CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST se dovedeşte a fi o lucrare foarte bine documentată ştiințific, care, printr-un limbaj direct şi accesibil, ne prezintă cele mai importante aspecte ale acestui gen de cânt. Este vorba despre anatomia şi fiziologia aparatului respirator, despre respirația corectă utilizată în cânt, despre tehnica şi emisia vocală.

Remarcăm în mod special exercițiile originale indicate de autor în capitolul 5.3., exerciții efectuate pe toate consoanele însoțite de vocale, deosebit de utile în impostarea vocii.

Ceea ce mi s-a părut esențial este dăruirea cu care autorul, apelând la experiența şi la preocupările sale de o viață, le-a transpus într-o lucrare deosebit de bine concepută şi minuțios elaborată.

Carmen Gurban, artistă lirică-soprană,
prim-solistă,
Opera Națională Română Cluj-Napoca

Apreciere

Datorăm lui Descartes conştientizarea cerinţei absolute de a poseda o „metodă" atunci când te avânţi în universul cunoaşterii. Principiile elabotare de el îşi păstrează pe deplin valabilitatea. Lucrarea domnului Marius Truiculescu intitulată ***CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST*** reprezintă tocmai concretizarea unei astfel de „metode" destinate celor ce doresc dobândirea măiestriei artistice.

Tehnica cântului vocal profesionist este în acelaşi timp domeniu interdisciplinar prin excelenţă şi totdată o ştiinţă cu aplicare practică, care resimte în cel mai înalt grad imperativul unei chei metodologice. Aceasta scurtează calea spre adevăr, diminuează risipa de energie, evită capcanele care duc la erori.

Cartea are un capitol de anatomie scris frumos şi corect, ce cuprinde acei muşchi ai capului şi ai gâtului care participă la formarea vocii, precum şi muşchii respiratori ai toracelui şi ai abdomenului, care au o deosebită importanţă în cânt. Ei sunt prezentaţi bine, pe grupe funcţionale, după mişcările pe care le determină.

Monografia de faţă reprezintă un breviar complet, sinteză a unei bogate informaţii bibliografice şi în acelaşi timp reflectarea unei experienţe artistice impresionante.

Parcurgând capitolele lucrării, tânărul studios este condus de o mână de maestru de-a lungul complicatului proces de cunoaştere a noului şi de desăvârşire în stăpânirea secretelor tehnicii cântului. Autorul a izbutit performanţa demersului complicat şi sinuos, propus în numeroasele capitole, numai graţie dublei sale formaţii de artist şi de pedagog.

Cartea se va impune unui număr mare de cititori, dar nu ca lectură de seară, ci ca un instrument nelipsit, la care simţi nevoia să revii, totdeauna cu creionul în mână.

Ion Albu, prof. univ. dr.
Universitatea de Medicină şi Farmacie Cluj
Membru al Academiei de Medicină
(prof. anatomie)

Apreciere

CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST este o lucrare științifică valoroasă, originală și bine documentată, în care se regăsește în mod fericit experiența artistică a autorului, Marius Truiculescu, ca interpret de peste trei decenii al muzicii de operă și bisericești, și nu în ultimul rând ca profesor de canto pentru artiști, teologi și cântăreți bisericești.

Autorul prezintă atât baza anatomică – mușchii respiratori și organul fonator -, cât și cea fiziologică a tehnicii cântului, în vederea obținerii și asigurării emisiei vocale de calitate: tipul respirator corect costodiafragmatic (baza tehnicii vocale în cântul profesionist), caracteristicile respirației profunde, actul expirator controlat în mod voluntar (cortical) conform cerințelor frazei muzicale (durată și dinamică), rolul aparatului fonator - laringele - în emiterea sunetului fundamental inițial până la cel definitivat în cavitatea orală (combinat cu armonicele sinusurilor paranazale), rolul important al exercițiilor de respirație și al antrenamentului vocal.

Scrisă cu multă dăruire, gândire și generozitate, cartea este deosebit de utilă tuturor celor care doresc să cunoască secretele vocii umane, ale tehnicii cântului vocal profesionist, de calitate, în special tinerilor interpreți și celor interesați să-și perfecționeze vocea.

Simona Tache, prof. univ. dr.
Universitatea de Medicină și Farmacie „Iuliu Hațieganu" din Cluj - Napoca
(prof. fiziologie)

Apreciere

Manuscrisul cărţii *CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST* al D-lui Marin-Marius Truiculescu are un profil deosebit, prin faptul că îmbină informaţii ştiinţifice anatomo-fiziologice cu cele care privesc cântul vocal profesionist, forma cea mai înaltă şi cultă (educată) a limbajului articulat şi a comunicării interumane.

Descrierea anatomiei şi fiziologiei aparatului fonator (aparatul respirator, ce cuprinde căile respiratorii, plămânii, scheletul şi musculatura toraco-abdominală) este necesară şi utilă deprinderii unei respiraţii corecte şi eficiente în timpul fonaţiei şi în special al cântului.

Respiraţia în condiţii de cânt vocal (dar şi în alte activităţi motorii: sport, scufundări subacvatice etc) este, iniţial, ca orice act motor care se învaţă, aproape total controlată cortical (voluntar); cu timpul, multe componente ale exprimării prin cânt vocal devin stereotipe, chiar încărcate emoţional, dar componenta voluntară nu va fi eliminată complet niciodată. Acest fapt explică aparenta „uşurinţă" ce apare în manifestările vocale ale marilor cântăreţi, „uşurinţă" datorată cunoaşterii, însuşirii prin învăţare şi folosirii celei mai perfecţionate „unelte" a omului (pe lângă mână), care este aparatul fonator.

Cartea D-lui Marius Truiculescu conţine informaţii anatomo-fiziologice bazate pe o bibliografie echilibrată, completate cu experienţa personală, necesare celor care vor să-şi însuşească o tehnică respiratorie corectă, necesară cântului vocal de înaltă calitate.

Francisc Grigorescu Sido, prof. univ. dr
Universitatea de Medicină şi Farmacie
„Iuliu Haţeganu" Cluj-Napoca
(prof. anatomie)

Mărturisire

Între Ecteniile de la Rânduiala Vecerniei şi a Sfintei Liturghii ale Bisericii Ordodoxe există o cerere specială în care ne rugăm „pentru cei ce cântă" la Sfintele Slujbe; prin aceasta ei participă, cu adevărat, la preamărirea lui Dumnezeu şi a Sfinţilor Săi prin glas, prin acest dar ales primit de la „Cel de Sus".

În rândul mărturisitorilor şi măritorilor de Dumnezeu se numără şi Domnul Marin-Marius Truiculescu, fost prim-bariton al Operei Române din Cluj-Napoca.

L-am cunoscut pe Domnul Marin-Marius Truiculescu atât pe scena Naţionalului din Cluj-Napoca, cât mai cu seamă din bisericile Municipiului nostru, cântând la strană sau în cor, ca un modest şi simplu credincios. Dacă pe scenă a încântat ascultători, în biserici a încălzit inimi, îndemnând la rugăciune pe credincioşi. El însuşi este un model de trăire creştină prin modul în care îl preamăreşte pe Dumnezeu. Citirea Apostolului, rostirea rugăciunilor sau glăsuirea cântării bisericeşti exprimă trăiri profunde ale credinţei sale în Dumnezeu; fiecare cuvânt rostit sau cântat scoate, de fapt, în evidenţă comuniunea aleasă pe care dânsul o realizează cu Divinitatea; de asemenea, îngenuncherea deasă la Scaunul Spovedaniei şi Împărtăşirea cu Trupul şi Sângele Mântuitorului încoronează o viaţă - model de adevărat creştin, împreună cu distinsa sa soţie.

Considerăm că lucrarea de faţă încununează activitatea sa de peste trei decenii de carieră artistică, închinată artei, frumosului care în final, se regăsesc în perfecţiunea şi Frumuseţea Divină.

Este o carte utilă atât pentru iniţiaţii în domeniu, cât şi pentru cei ce Îl preamăresc pe Dumnezeu la Sfintele Slujbe ale Bisericii lui Hristos.

Pr. **Alexandru Moraru**, prof. univ. dr.
Facultatea de Teologie Ortodoxă a
Universităţii „Babeş-Bolyai"
Cluj-Napoca

O carte folositoare şi aşteptată: Marius Truiculescu – Cântul vocal profesionist

Vocea umană este unul dintre cele mai mari daruri cu care Dumnezeu ne-a înzestrat, fără niciun merit personal. În virtutea acestui dar, psalmistul exclamă: „Toată suflarea să laude pe Domnul. Lăudaţi pe Domnul din ceruri, lăudaţi-L pe El întru cei de Sus: Ţie se cuvine cântare, Dumnezeule!". Sfântul apostol Pavel nutreşte o vorbire într-o continuă glăsuire cântată, când spune: „Vorbiţi între voi în psalmi, în laude şi în cântări duhovniceşti, lăudând şi cântând Domnului în inimile voastre"(Efeseni, 5,19).

Atunci când vocea umană este cultivată printr-un exerciţiu continuu, ea dobândeşte o valenţă şi o calitate care se apropie de perfecţiunea cu care Dumnezeu, prin crearea omului, a sădit-o în el. Acesta este meritul incontestabil al acestei lucrări, care îmbină în mod fericit texte de strictă specialitate cu analize şi comentarii proprii, realizată de baritonul Marius Truiculescu. Acesta, după o bogată activitate în slujba cântului, a ştiut să selecteze texte esenţiale din literatura de specialitate referitoare la cântul vocal şi la întreaga paletă tematică legată de respiraţia corectă, tehnica de emisie şi interpretarea în cântul vocal profesionist. Dincolo de caracterul selectiv al lucrării, apreciem aspectele de noutate pe care autorul, prin spiritul de sinteză şi prin comentariile proprii pe care le face, dă greutate şi consistenţă întregului material. Salutăm realizarea acestei lucrări, felicitând autorul, convinşi fiind că ea va găsi receptivitate în rândul tuturor celor interesaţi în a-şi perfecţiona darul minunat cu care ne-a înzestrat Dumnezeu – vocea.

Pr. **Vasile Stanciu**, prof. univ. dr.
Facultatea de Teologie Ortodoxă a
Universităţii „Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca
(Dirijorul corului Mitropolitan al
Catedralei Ortodoxe din Cluj-Napoca)

Un gând din partea unui meloman

Cântăreții - soliștii vocali (de operă, de concerte, de muzică religioasă) pot cădea în propria capcană, atunci când glasul frumos timbrat „îi fură", lăsându-i descoperiți sub aspectul tehnicii vocale.

Cântărețul vocal profesionist trebuie să-și cunoască cu cea mai mare obiectivitate calitățile și limitele, chiar obstacolele pe care le-ar putea avea.

De aceea, cunoașterea și stăpânirea tehnicii vocale, a respirației controlate voluntar (cortical), în special utilizarea cupolei diafragmatice și a mușchilor expiratori după exerciții științifice, trimiterea aerului dozat spre coardele vocale și spre zonele de rezonanță sunt lucruri extrem de importante, pe lângă un auz perfect sau care se cere disciplinat, corectat. Abia apoi intervine arta, cizelarea, perfecționarea cântului, la expresivitatea acestuia.

De aceea, orice încercare de elucidare a acestor probleme, mai cu seamă prin prisma experienței personale, este extrem de binevenită pentru tinerele generații. Este ceea ce a realizat cu multă dăruire experimentatul și ambițiosul bariton al Operei Naționale din Cluj, Dl. Marius Truiculescu, strălucit interpret al lui: Figaro, Contele de Luna, Rigoletto, Georgio Germont, Amonasro, Valentin, Sharpless și multe altele.

Sincere felicitări!

Nicolae Miu, prof. univ. dr.
Universitatea de Medicină și Farmacie
Cluj-Napoca

„De ce nu învață cântărețul mai întâi cum să respire? Este imposibil să se cânte artistic fără stăpânirea completă a respirației".

(Caruso)

NOȚIUNI INTRODUCTIVE CU PRIVIRE LA RESPIRAȚIA CORECTĂ, TEHNICA DE EMISIE VOCALĂ, INTERPRETAREA NUANȚATĂ ȘI PEDAGOGIA ÎN CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST

Având în vedere importanța calității în cântul vocal profesionist, calitate pe care și-o dorește orice cântăreț, vom explica mai întâi câteva noțiuni introductive despre cei trei piloni de bază ai artei cântului (respirația corectă, tehnica vocală și interpretarea nuanțată), pe care îi vom dezvolta apoi în alte capitole, capitole care sunt în fond articolele noastre publicate în diferite reviste.

Urmărind mai mult profunzimea studiului și claritatea explicațiilor, am evitat stilul strict academic în favoarea spontaneității exprimării directe pentru a fi cât mai explicit.

Cântul este de mai multe feluri: de operă, de muzică ușoară, popular, bisericesc, dar respirația corectă (pe care o vom descrie detaliat într-un capitol special) și tehnica vocală sunt aceleași (numai melodia și interpretarea diferă).

În aceste *Noțiuni introductive* (publicate sub un alt titlu în primul nostru articol) ne vom referi la aspectul cântărilor din Biserica neamului nostru, Mama noastră spirituală, pe care mulți creștini evlavioși o mai numesc, cu mult respect, Casa Domnului. Pentru această Casă am scris mai multe articole despre arta cântului, articole care au fost publicate în reviste, de

Protopopiatul Huedin, de Arhiepiscopia Argeşului şi Muscelului, de Arhiepiscopia Tomisului şi de B.O.R. – Buletinul oficial al Patriarhiei Române, nr. 1-6 din 2003, pag. 616-621, nr. 9-12 din 2004, pag. 673-676 şi nr. 1-3 din 2006, pag. 542-547. Lucrarea de faţă cuprinde toate articolele publicate în reviste, unele din ele fiind introduse pe internet de către redacţiile respective.

Marea artă a cântului, din care face parte şi cântarea bisericescă de la strană (fără dirijor), a fost împărţită după mai multe criterii. În prezent, cea mai bună clasificare este cea făcută pe trei genuri: liric, spint şi dramatic şi pe mai multe grupe, categorii şi tipuri, după specificul vocilor şi după caracterul rolurilor.

Ca solist vocal de operă, timp de 30 de ani bariton, am cântat toate genurile de roluri. De multe ori am cântat în bisericile ortodoxe, la strană, şi pot afirma că în biserică se cântă numai gen liric, cu caracter religios-evlavios. Nu se cântă însă în toate bisericile cu o emisie vocală foarte bună şi, de aceea, pentru a ajuta cântarea bisericească să progreseze, am dat îndrumări tehnice de canto mulţi ani, zilnic, benevol, unor cântăreţi bisericeşti şi unor seminarişti şi studenţi teologi. În această perioadă în care mulţi au progresat foarte mult, am ajuns la concluzia că ar fi bine ca, pe lângă dirijorii corurilor, care sunt foarte buni ca dirijori, să fie şi consultanţi profesionişti de canto foarte buni (pentru Biserică se găsesc şi voluntari), care să explice şi să exemplifice tehnica vocală (cum trebuie să se cânte şi cum nu trebuie să se cânte, cum trebuie să se respire şi cum nu trebuie să se respire).

Respiraţia corectă, care este baza tehnicii vocale în cântul profesionist, a stat permanent în atenţia marilor cântăreţi. Exemplu, George Niculescu-Basu, care scrie: „şcoala de belcanto – şcoala cântului frumos – spune: Chi sa ben respirare, sa ben cantare, adică, cine ştie să respire bine, ştie să cânte bine. Pătrunde-te de acest adevăr, tinere..."[1]. Iar celebrul tenor Enrico Caru-

[1] George Niculescu-Basu, „Cum am cântat eu", Editura Muzicală, Bucureşti, 1958, pag. 5

so menționa cu insistență: „De ce nu învață cântărețul mai întâi cum să respire? Este imposibil să se cânte artistic fără stăpânirea completă a respirației. De ce nu se gândesc cântăreții mai profund? De ce nu lucrează inteligent?"[2]. Tot Caruso mai precizează: „...baza unui belcanto adevărat este stăpânirea completă a respirației"[3]. Iată cât de importantă este respirația corectă în cântul profesionist, respirație pe care o vom descrie detaliat într-un capitol special, pentru a putea fi înțeleasă bine şi aplicată corect de toți cântăreții din toate genurile de muzică vocală.

Cu privire la *calitatea interpretării*, pentru o mai bună înțelegere a cântărilor nuanțate de la strană, considerăm explicită următorea comparație: Aria lui Germont din opera *Traviata*, de Verdi, este o arie lirică duioasă, cu multe indicații scrise de compozitor (allargando, morendo, crescendo, decrescendo, dolce, dolcissimo, con espressione, con forza, rallentando, diminuendo ed allargando), iar intensitatea sunetelor vocale variază de la trei de piano (ppp) la forte (f), păstrându-se totuşi caracterul liric-duios. Tot aşa sunt şi cântările bisericeşti; pe lângă celelalte indicații de interpretare asemănătoare celor menționate mai sus, cântările bisericeşti, solo sau în grup restrâns la strană, se cântă şi ele cu intensitate vocală de la trei de piano la forte, păstrându-se totuşi caracterul specific bisericesc-evlavios.

Din nefericire, nu toți cântăreții şi preoții cunosc *tehnica vocală şi interpretarea nuanțată*, şi de aceea unii susțin că în biserică trebuie să se cânte numai încet şi uniform, altfel n-ar fi „bisericeşte". În opinia noastră, şi cântarea bisericească trebuie susținută de o emisie vocală cât mai profesionistă, în piano sau forte, după dotarea şi talentul fiecăruia. Emisia vocală profesionistă este o emisie tehnică corectă atât în piano, cât şi în forte (respirație, impostație, emisie, frazare etc.), care asigură aspec-

[2] Pierre V.R.Key şi Bruno Zirato, „Caruso", Ed. Muzicală, Bucureşti, 1966, pag. 199

[3] Ibidem, pag. 217

tul estetic şi emoţional al cântului. Exemplu: „Îngerul a strigat", „Sfinte Dumnezeule" şi mai ales „Sfânt, Sfânt, Sfânt Domnul Savaot" se cântă în forte, având cea mai impresionantă şi convingătoare exprimare.

Dar şi cântarea în piano va avea acelaşi efect, subliniind pietatea şi contemplarea, ca în cântarea „Pe Tine Te lăudăm".

Unii preferă însă numai cântatul încet, pentru că aşa se atenuează greşelile emisiei vocale, care sunt de mai multe feluri: *voci haotice* (plate, neconcentrate, împrăştiate, botoase), *voci nazale* (prea mult pe nas), *voci faringiene* (cavernoase, în ceafă), *voci laringiene* (ingolate, strânse, gâtuite, strangulate, pe coarde).

Cei care nu posedă o tehnică vocală bună şi o respiraţie corectă – costodiafragmatică – pe lângă faptul că se pot îmbolnăvi, nu pot emite frumos sunete vocale în forte (mai ales în registru acut), susţinute pe coloana de aer, concentrate, impostate bine în rezonatorii superiori ai capului.

Toţi cântăreţii trebuie să cunoască bine *tehnica vocală, respiraţia costodiafragmatică şi interpretarea nuanţată*, pentru ca să poată cânta bine în piano, atunci când compozitorul indică piano, şi să cânte bine în forte atunci când există indicaţia compozitorului, sau când o cere „interpretarea" care se naşte din înţelesul frazei. La fel trebuie gândite toate celelalte nuanţe de interpretare, fiindcă toate rezultă din înţelesul frazei respective.

Trebuie cunoscut bine faptul că un cântăreţ foarte bun de operă cântă „ca la operă", după cum este scrisă partitura de operă, şi cântă „ca la biserică", după cum este scrisă cântarea bisericească, respectând şi interpretând mai bine ca oricine indicaţiile compozitorului şi sentimentele autorului, care se reflectă din text. Am subliniat interpretarea unui cântăreţ de operă foarte bun şi nu a celor bunicei, care pot dăuna cântărilor bisericeşti. Aceştia nu se cunosc însă nici după „diplome", nici după „înfăţişare", nici după „relaţii", ci după tehnica vocală, după dicţie, după impostaţie, după calitatea interpretării, după

calitatea emisiei vocale (mai ales în registrul acut), care se pot constata numai cântând „solo", nu „camuflaţi" în cor. „Comentatori" au fost şi vor fi întotdeuna, unii din neştiinţă, alţii din invidie, iar alţii, ca să-şi apere defectele, se întruchipează în personajul lui Don Basilio, profesor de muzică din celebra „Aria calomniei" (din opera „Bărbierul din Sevilla" de Rossini) şi încep să deformeze adevărul şi să discrediteze.

Sunt cunoscute nume mari de cântăreţi care au preamărit pe Dumnezeu cântând solo în biserică precum: celebrul Enrico Caruso, Artist Emerit Valentin Teodorian, celebrul Luciano Pavarotti şi mulţi solişti de operă. „Dintre cântăreţii noştri de şcoală (de operă n.n.) care au cântat şi muzică populară (şi bisericească n.n.), stau la loc de frunte basul George Folescu, baritonul Alexandru Lupescu şi tenorul Dem. Mihăilescu-Toscani, fondatori ai Operei Române"[4].

Tehnica vocală este aceeaşi pentru orice emisie vocală muzicală, inclusiv cea bisericească, numai interpretarea diferă; se schimbă în funcţie de caracterul cântărilor. La operă nu se cântă numai roluri spinto-dramatice. La operă se interpretează multă muzică lirică, duioasă, cu nuanţe asemănătoare celor religioase. Am dat exemplu aria lui Germont din opera Traviata, şi mai adăugăm: opera Boris Godunov de Musorgski, care e plină de rugăciuni cântate. Corul sclavilor din opera Nabucodonosor de Verdi se cântă cu o intensitate vocală care variază de la trei de piano la trei de forte, păstrându-se caracterul cântării liricе-duioase, cu nuanţele sale deosebit de frumoase, născute din înţelesul contextului. Aceasta înseamnă interpretare.

„Să cânte poate oricine, dar să tălmăcească artistic ceea ce însufleţeşte cântecul numai unii o pot." (Maxim Gorki)

Cu privire la pedagogie, putem spune că există mulţi profesori de canto. Profesionalismul lor este foarte variat, dar puţini sunt foarte buni, iar din cauza multor „Don Basilio" este greu de ajuns la ei (dacă se ajunge?).

[4] Octav Cristescu, *Cântul*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963, pag. 125

În ceea ce priveşte competenţa unor profesori de canto, redăm un citat din Octav Enigărescu Artist Emerit, unul dintre marii cântăreţi ai liricii româneşti (unul dintre dascălii mei), fost director al Operei Române din Bucureşti, care a condus patru ani Seminarul internaţional de canto din cadrul Festivalului de la Ohrid (Iugoslavia): „... nu e de mirare că tânărul cântăreţ, atunci când îşi dă seama de propriile nereuşite, caută să-şi schimbe pedagogul care, de ce nu am spune-o, îl îndrumă spre alte inexactităţi. Abia când ajunge la un pedagog cu o solidă bază profesională (dacă ajunge?), urmează să fie adus la o funcţionalitate normală, fiziologică a aparatului fonator. Dar drumul este lung şi anevoios. Este un adevărat chin şi se cere o adevărată iscusinţă pentru a fi readus pe linia de plutire un asemenea element. Am putea spune că se porneşte cu elevul de la minus, ca să se ajungă, mai devreme sau mai târziu, la zero, adică la punctul de unde, apoi, se porneşte adevărata construire a glasului. Câteodată, din nefericire, este prea târziu; elevul va trebui să se deprindă să audă cu totul altceva decât fusese obişnuit până atunci. În asemenea cazuri elevul are nevoie de forţa, curajul şi capacitatea de a şterge din centrul memoriei sale forma unui sunet cu care se obişnuise şi pentru care se formase un reflex de execuţie. Acel reflex punea în execuţie zeci de ansambluri de funcţionalităţi ai muşchilor aparatului fonator"[5].

Elena Cernei, în cartea sa *Enigmele vocii umane,* pag. 84, îl citează pe Giovanni Maftei, medic şi cântăreţ, care menţionează că numai în laringe sunt 89 de muşchi. Iar la aceştia, în timpul cântării, se mai adaugă şi muşchii din faringe, muşchii din cavitatea bucală şi muşchii labiali. Toţi au reflexe de execuţie.

Tot cu privire la reflexele de execuţie, prof. univ. dr. docent Eugen Costa scrie: „Reflexele neuromusculare fonetice devin cu timpul stabile şi foarte rezistente la o modificare bruscă. Pentru a putea fi modificate, ele trebuie mai întâi uitate şi apoi

[5] Octav Enigărescu, *Dincolo de scenă,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987, pag. 190

un alt reflex să devină dominant în locul celui dispărut. Pentru o astfel de tranziție se consideră că este necesară o perioadă medie de cinci ani"[6].

Din motive asemănătoare, George Niculescu-Basu spune: „...e fericit cântărețul care din tinerețe și-a găsit calea justă a impostației vocale și nu este nevoit să alerge toată viața din profesor în profesor; și tot fericit este elevul care are voința de a munci..."[7].

Referindu-se la munca din artă, genialul violonist și compozitor George Enescu a spus că 5% este inspirație, restul transpirație. Degeaba au unii talent, dacă nu au voința de a munci.

Pentru cântările de la strană nu este nevoie de atâta muncă, dar respirația corectă -costodiafragmatică, tehnica vocală și intepretarea, cu toate nuanțele ei (forte, mezza-voce, piano cu filaje, legato, dolce, portato, crescendo, decrescendo, rallentando, diminuendo ed allargando, sostenuto etc.) trebuie cunoscute și aplicate cu multă conștiinciozitate. Compozitorii trebuie să indice toate acestea și în cântările bisericești.

Exemplele următoare sunt elocvente.

Referitor la interpretare: în unele biserici se cântă „forte" cel mai important moment din Sfânta Liturghie, „Pe Tine Te lăudăm", care trebuie cântat în doi de piano și trei de piano și alte nuanțe, într-o liniște profundă și într-o contemplație divină aproape de extaz. „Apostolul" trebuie și el interpretat nuanțat, cu multă trăire, cu multă sensibilitate. În acel moment, cântărețul trebuie să aibă căldura apostolului de la redactarea textului și nu răceala unui simplu transmițător de mesaje lumești.

Referitor la tehnica vocală: am întâlnit un cântăreț bisericesc care îndruma la strană pe unii seminariști să cânte „mai pe piept". Am căutat să-l lămuresc, citându-l pe Niculescu-Basu:

[6] Eugen Costa, *Raționamentul medical în practica stomatologică*, Ed. Medicală, București 1970, pag. 283

[7] George Niculescu-Basu, op. cit., pag. 8

„...prin studii, toate sunetele unei voci, indiferent de natura registrului (bas, tenor, sopran etc. n.n.) sunt dirijate spre rezonatorii superiori ai capului, adică în mască (deci nu pe piept n.n.)"[8]. Mi s-a răspuns că aşa a învăţat dânsul. I-am explicat că nu în piept, ci în cap sunt cele opt sinusuri de rezonanţă (două etmoidale, două maxilare, două frontale, două sfenoidale), care amplifică sunetul fundamental şi-l îmbogăţesc în armonice, fapt ce contribuie la frumuseţea timbrului vocal şi la amploarea sunetului.

Cu privire la respiraţie şi tehnică vocală: am întâlnit dirijori de cor care practicau respiraţia abdominală în loc de cea costodiafragmatică şi ingolau vocea în registul acut. După 145 de ani de la stabilirea importanţei respiraţiei costodiafragmatice de către Conservatorul din Paris (1866) unii cântăreţi mai respiră greşit şi în prezent (suntem în anul 2011 când scriu aceasta).

Octav Cristescu în cartea *Cântul* menţionează: „Munca tehnicii vocale, la început individuală, revine profesorului de cânt, iar acolo unde formaţiile corale nu au un astfel de specialist ea revine dirijorului de cor"[9]. Se înţelege că într-o asemenea situaţie, în care nu există profesor de canto, dirijorul, pe lângă armonie, teorie, solfegii, contrapunct etc., necesare dirijatului, trebuie să înveţe şi tehnica vocală şi modul de respiraţie necesare formării coriştilor, tehnici cuprinse în lucrările de specialitate ale marilor pedagogi ai artei cântului.

Pentru dirijorii din şcoli problema e mai uşoară. Corul primenindu-se anual cu membri noi, dirijorul are posibilitatea de a înlocui vocile stricate. De vocile stricate însă cine răspunde?

Întâlnim uneori şi corişti care cântă strangulat, ingolat, cavernos, lucru greu de observat deoarece, în cor, timbrul individual al coristului este absorbit de timbrul grupei şi, la rândul său, timbrul grupei este absorbit de timbrul general al corului.

[8] Ibidem, pag. 25
[9] Octav Cristescu, op. cit., pag. 122

Astfel, cei cu emisia vocală greşită sunt „camuflaţi" în cor, dar nu îndreptaţi.

Există preoţi şi cântăreţi care cântă bine în biserică fără să fi luat lecţii de canto, dar numărul celor ce cântă greşit pare să fie cu mult mai mare.

În biserică trebuie să se cânte frumos, pentru a se crea atmosfera duhovnicească proprie sfântului locaş. Cei care cântă bine să caute să cânte şi mai bine (Enrico Caruso nu a fost niciodată mulţumit de cum a cântat, simţind mereu că ar fi putut cânta şi mai bine). Acesta este idealul perfecţiunii.

Fiind profund ataşat de Biserica neamului românesc, am socotit să vin în ajutorul cântăreţilor, cu tot respectul, sinceritatea şi dragostea creştinească. În acest scop, am pregătit în anul 2001 o culegere de texte comentate de mine la orele de canto, din cele mai valoroase cărţi de tehnică vocală şi de medicină. Din exemplarele fotocopiate am dăruit Catedralei din Cluj, părintelui consilier Gavrilă Vârva, la cererea sa, şi dirijorilor tineri de la Arhiepiscopia Clujului, în speranţa de a le fi de folos până la editarea prezentei lucrări, cu completările necesare, specificate la punctele 6 şi 7 din prefaţa culegerii amintite.

Unii cântăreţi bisericeşti, ca şi unii cântăreţi de operă chiar, nu sunt conştienţi de greşelile pe care le comit în emisia lor vocală, pentru că nu ştiu să facă deosebire între sunetele vocale bune şi cele rele, greşite. Specialişti care să confirme acest lucru sunt prea puţini, iar dintre aceştia unii nu au conştiinţă, nici frică de Dumnezeu pentru a spune „tot adevărul" (nu pe jumătate), iar alţii se abţin să-şi dea părerea pentru că „adevărul supără pe om". Astfel, un „Don Basilio" are aproape întotdeuna „unda verde" şi puterea lui de influenţă este foarte mare.

Profesorii de canto îşi dau seama, în general, de greşelile pe care le fac elevii, dar nu-i pot îndrepta pentru că nu toţi profesorii ştiu care parte componentă a organului vocal se face vinovată de vicierea sunetului respectiv, din ce cauză cântă

elevul greşit... şi în zadar tratează efectul dacă nu cunosc cauza. De aceea, nici nu se ocupă de vocile stricate sau, dacă se ocupă, nu le rezolvă.

Când profesorul va ajunge să cunoască şi cauza adevărată (dacă ajunge?), poate îndrepta elevul dacă el nu este prea învechit în greşeală. Un medic bun poate trata cu uşurinţă o boală acută, dar o boală cronică se vindecă în timp îndelungat, în funcţie de capacitatea de reacţie a organismului şi de respectarea regimului respectiv; în cazul nostru, în funcţie de puterea de pricepere a cântăreţului şi de perseverenţa lui în lupta pentru îndreptare. Un „Don Basilio" nu are însă probleme, el se ocupă numai de voci bune, naturale, pe care ştie cum să le atragă. „Magnetul" acesta este şi el o calitate. Cine n-ar vrea să lucreze uşor şi sigur numai cu voci bune? În biserică nu sunt numai cântăreţi cu voci bune, ca la Academia de Muzică; toţi trebuie să fie ajutaţi pentru folosul lor şi al Casei Domnului. Pentru aceasta este însă necesar a se cunoaşte bine atât respiraţia corectă, cât şi poziţia corectă a abdomenului în timpul cântării.

Privind fotografia alăturată a lui Caruso în rolul Dick Johnson din opera *Fata din West* de Puccini, cu toracele îmbrăcat numai în cămaşă şi centură, putem observa mai bine cât de sus este diametrul cel mai mare al circumferinţei toraco-abdominale. Cu cât acest diametru este mai mare şi mai sus, mai aproape de stern, cu atât aerul se presează mai uşor, se cântă mai uşor, deoarece capacitatea respiratorie este mare, iar diafragma (muşchi lat, cupolat, care separă capacitatea toracică de capacitatea abdominală) are în felul acesta o suprafaţă mai mare, este mai puternică şi, în acelaşi timp, este mai bine ajutată de muşchii abdominali (presa abdominală) pentru mărirea presiunii aerului din plămâni şi implicit a presiunii subglotice, necesară susţinerii sunetelor înalte din registrul acut. Această poziţie a diametrului mare, ideală pentru cântăreţi, se poate forma şi la cântăreţii cu abdomenul lăsat în jos, prin exerciţii fizice speci-

ale, descrise în ABC-ul sănătății, și prin exerciții zilnice de respirație costodiafragmatică, pentru menținerea capacității de respirație a plămânilor și a fortificării mușchilor care iau parte la respirația amplă, costodiafragmatică, descrisă în manualele de anatomie și fiziologie.

În capitolul ce urmează, vom dezvolta acest subiect al respirației corecte cu toate detaliile necesare.



Caruso în rolul lui Dick Johnson din opera Fata din West

„Uno studente che sappia respirare bene ha in mano il segreto e la chiave per diventare un artista".
(Un student care ştie să respire bine are în mână secretul şi cheia pentru a deveni un artist)

M.G.Magrini, *Il Canto, arte e tecnica,* Milano, 1926

CAPITOLUL 1

RESPIRAŢIA CORECTĂ ÎN CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST

1.1. Consideraţii generale

Orice cântăreţ profesionist, fie el de operă, bisericesc, de muzică populară sau de oricare altfel de muzică vocală, trebuie să cunoască mai întâi *componentele fizice şi psihice* care contribuie la formarea sunetului vocal de calitate.

Cu privire la componentele psihice, renumitul Raoul Husson menţionează: „La toţi subiecţii (elevii n.n.) deplin educaţi din punct de vedere vocal, cât şi din punctul de vedere al expresiei (al expresiei sentimentelor, al simţirilor psihice n.n.) orice intenţie expresivă formulată psihologic cu o forţă volitivă suficientă (voită suficient n.n.), declanşează automat adaptările tonusului laringian şi modificările configuraţiei faringo-bucale ce realizează apariţia culorii vocalice corespunzătoare expresiei dorite [...] . Aceste educări (vocal şi expresiv n.n.), cu toate că sunt amândouă neuro-motoare, pun totuşi în joc şi grupe musculare diferite"[10]

Pentru întărirea acestui adevăr, Raoul Husson îl citează pe Raoul Duhamel, care spune: „Sentimentele sunt reductibile la

[10] Raoul Husson, *Vocea cântată,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968, pag. 213, 214

trei categorii fundamentale: uimirea, bucuria, durerea. Lor le vor corespunde trei tipuri de deschideri bucale şi trei culori emoţionale, care vor fi numite fundamentale. Aceste trei tipuri de expresie vor fi lucrate separat..."[11].

Dorim să menţionăm că aceste trei sentimente, expresii sau componente psihice, care se lucrează separat la orele de canto, vor da rezultate foarte bune sau mai puţin bune în funcţie de gradul de sensibilitate al cântăreţului, de inteligenţa lui, de atmosfera creată de cei din preajma lui, de condiţiile de viaţă. *Componentele fizice* însă se pot sigur dezvolta, educa şi stăpâni dacă subiecţii (elevii) vor avea voinţă şi perseverenţă. În cartea *Caruso* este subliniat următorul adevăr: " ...pentru a ajunge cineva mare cântăreţ e necesar , în primul rând, să fie stăpân pe aparatul său vocal. Aceasta înseamnă un control absolut al respiraţiei, al intonaţiei şi al emisiei sunetului vocal..."[12].

Cu privire la componentele fizice, este important să cunoaştem că în emisia sunetului vocal de calitate sunt implicate patru componente fizice principale:

- ***aparatul respirator***, care este compus din căile respiratorii şi plămânii;
- ***cutia toracică şi muşchii respiratori*** (diafragma fiind cea mai importantă);
- ***organul fonator***, care este laringele, unde se produce sunetul fundamental (primar, iniţial);
- ***cavităţile de rezonanţă*** (cele mai importante fiind sinusurile paranazale: etmoidale, maxilare, frontale şi sfenoidale), care amplifică sunetul fundamental şi-l îmbogăţesc în armonicele ce dau frumuseţea timbrului vocal.

Mulţi cântăreţi şi-au făcut cunoscute ideile lor, idei utile în cântul profesionist. Mulţi au scris şi despre respiraţia în canto, dar unii n-au aprofundat suficient biomecanica diafragmei în

[11] Raoul Duhamel, apud Raoul Husson, op. cit., pag. 214
[12] Pierre V. R. Key şi Bruno Zirato, op. cit., pag. 222

procesul respirației și astfel, printre cele scrise, s-au strecurat și confuzii, care derutează pe cei ce studiază respirația corectă în cântul vocal profesionist. De exemplu, s-a scris: „...mușchiul diafragm este curbat în sus, iar la inspirație se întinde sub presiunea plămânilor"[13].

Realitatea este cu totul alta, deoarece în cărțile de fiziologie umană se menționează clar că diafragma coboară prin contracția sa, nu sub presiunea plămânilor. Iată ce spune acad.dr.Ion Baciu: „Când diafragmul coboară și se aplatizează în cursul inspirației, va presa asupra viscerelor abdominale și le va coborî, exercitând în același timp, prin intermediul lor (prin intermediul viscerelor presate n.n.) și o presiune laterală asupra rebordurilor ultimelor coaste. Astfel, contracția diafragmului (nu presiunea plămânilor n.n.) mărește nu numai diametrul longitudinal al cutiei toracice, ci și circumferința bazei acesteia"[14]. Deci, plămânii nu apasă asupra diafragmei; ei numai inspiră aerul din atmosferă (în actul inspirator), datorită diferenței de presiune ce se creează prin contracția diafragmei și a celorlați mușchi inspiratori. Acest mecanism de inspirare a aerului este descris de prof. I.C. Voiculescu și I.C. Petricu, astfel: „Când plămânii sunt în repaus, presiunea din interiorul lor este egală cu presiunea atmosferică. Când plămânii se dilată, (se destind n.n.) ca urmare a măririi cutiei toracice (prin contracția mușchilor inspiratori n.n.), presiunea aerului pulmonar scade cu 3 mm Hg [(-1) - (-2) mm Hg n.n.] față de presiunea atmosferică. Această diferență de presiune face ca aerul atmosferic să pătrundă în plămâni prin căile respiratorii, realizând astfel inspirația. În aceste condiții, inspirația apare ca un proces activ, determinat de contracția mușchilor inspiratori"[15].

[13] Octav Cristescu, op. cit., pag. 69

[14] I.Baciu, *Fiziologie*, ed. a II-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1977, pag. 265

[15] I.C.Voiculescu și I.C.Petricu, *Anatomia și fiziologia omului*, ediția IV, Editura Medicală, București 1971, pag. 703.

Întrucât respirația costodiafragmatică este baza tehnicii vocale în cântul profesionist, pentru evitarea confuziilor o vom descrie rezumativ şi cu claritate, după cărțile de anatomie şi fiziologie.

Respirația este compusă din două acte: actul inspirator şi actul expirator. Aerul inspirat trece prin căile respiratorii (compuse din cavitățile nazale, faringe, laringe, trahee, bronhii, plămâni) şi ajunge în alveolele pulmonare. Aici are loc schimbul gazos respirator prin membrana alveolo-capilară: oxigenul pătrunde în organism prin actul inspirator, iar dioxidul de carbon (rezultat din arderile produse în corp) se elimină prin actul expirator.

1.2. Descrierea sistemului respirator

Alăturăm figura anatomică nr. 1 la sfârşitul acestui capitol.

Prezentăm foarte pe scurt căile respiratorii începând de la cavitățile nazale; ele sunt cunoştințe minime necesare cântăreților.

1.2.1. Cavitățile nazale

Cavitățile nazale încălzesc, umectează şi filtrează aerul inspirat, eliminând impuritățile prin mucusul secretat de mucoasa nazală. Ele cuprind cele două conducte paralele numite fose nazale (care sunt separate de septul nazal), prin care aerul ajunge de la narine la faringele nazal. Fosele nazale conțin perişorii narinelor, mucoasa nazală, cornetele nazale (câte trei de fiecare fosă), meaturile nazale. Prof. univ. dr. Tache Simona, în cartea sa *Fiziologia aparatului respirator*, pag. 76, mai menționează şi existența unei rețele vasculare de schimb în contracurent, plexurile venoase[16]. Toate acestea împreună au rol în

[16] Simona Tache, *Fiziologia aparatului respirator*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1996, pag. 76

condiționarea aerului: izotermizarea (echilibrarea temperaturii), umectarea și purificarea aerului, menționate în cărțile de fiziologie. Cei care inspiră aerul prin orificiul bucal ar fi bine să înțeleagă că, dacă și motoarele autovehiculelor, care sunt fabricate din metal, au nevoie și ele de un filtru de aer (iarna le trebuie aer cald), cu atât mai mult corpul omenesc are nevoie de aer cald, umectat și filtrat, mai ales în inspirația profundă necesară în cânt. Într-adevăr, în timpul cântării, nu se poate inspira întotdeauna numai pe nas, dar, pentru sănătatea noastră, trebuie să avem grijă să inspirăm aerul mai mult pe nas, după cum se menționează și în cartea *Caruso*, la pag. 198. În scenele din clădirile teatrelor există mult praf de la decorurile enorme care se montează și se demontează pe scenă. De asemenea, în localitățile cu trafic mare de diferite vehicule și autovehicule există mult praf și gaze nocive. Impuritățile care scapă de filtrarea și încălzirea cavităților nazale pot ajunge până în trahee și bronhii și, după un anumit timp, pot cauza traheobronșită sau alte boli mai grave. Se întâmplă deseori lucrul acesta la unii oameni simpli, lipsiți de cele mai elementare cunoștințe de anatomie, dar nu putem fi indiferenți față de unii cântăreți profesioniști, care respiră numai prin orificiul bucal (pe gură) în timpul cântării și chiar recomandă această respirație.

1.2.2. Faringele

Faringele este un organ musculo-membranos, care cuprinde trei părți sau trei zone: rinofaringele sau faringele nazal (situat posterior foselor nazale), bucofaringele (situat posterior cavității bucale) și laringofaringele sau hipofaringele (situat în dreptul laringelui). Faringele face legătura între fosele nazale și laringe; el este și un loc de încrucișare aerodigestivă, care face legătura între cavitatea bucală și esofag.

1.2.3. Laringele

Laringele, de forma unui cilindru puțin conic, este alcătuit dintr-un schelet cartilaginos, o membrană fibroelastică, muşchii şi mucoasa. Laringele face legătura între faringe şi trahee. În partea superioară (unde laringele este mai larg), el este legat de osul hioid prin membrana tirohioidiană (dublată de muşchiul tirohioidian) şi de rădăcina limbii prin plicele glosoepiglotice; la rândul său, osul hioid este suspendat şi acționat de ligamente şi de muşchi ridicători şi coborâtori ai laringelui. În laringe se află coardele vocale superioare şi inferioare (cele inferioare produc sunetul vocal) şi muşchii extrinseci şi intrinseci. Cei extrinseci sunt inserați cu un capăt pe laringe şi cu celălalt capăt pe organele vecine, iar cei intrinseci se inserează cu ambele capete pe cartilajele laringelui. Muşchii abductori ai coardelor vocale, contractați în inspirație, permit deschiderea fantei glotice şi pătrunderea aerului în trahee. La începutul expirației, abductorii se contractă incomplet. Funcționarea laringelui (în sus şi în jos) o vom descrie într-un capitol separat.

Alăturăm figurile anatomice: nr. 2, nr. 3, nr. 4, nr. 5 şi nr. 6 la sfârşitul acestui capitol.

1.2.4. Glota

Glota (componentă a laringelui) este acel spațiu dintre coardele vocale din laringe cu rol imporant în producerea sunetelor fundamentale, bazale (primare, inițiale).

1.2.5. Traheea

Traheea este un organ tubular fibro-musculo-cartilaginos, care face legătura între laringe şi bronhii. Traheea se ramifică în două bronhii principale, care ajung la cei doi plămâni.

1.2.6. Bronhiile principale

Bronhiile principale (în număr de două) se continuă cu multe ramificații și subdiviziuni, constituind arborele bronhic prin care aerul ajunge până la bronhiolele terminale și la alveole. La nivelul membranei alveolocapilare are loc schimbul de gaze: O_2 trece din aerul alveolar în sângele venos prin capilarele provenite din arterele pulmonare, iar CO_2 trece din sângele venos în aerul alveolar. Sângele care părăsește plămânii, prin venele pulmonare, este un sânge oxigenat (bogat în O_2). Acesta ajunge la inimă, de unde, prin artera aortă și ramurile acesteia, este distribuit în întreg organismul.

Alăturăm figura anatomică nr. 7 la sfârșitul acestui capitol.

1.2.7. Plămânii

Plămânii sunt organe parenchimatoase, structurate pe un schelet reprezentat de arborele bronhic. La adulți, ei au în medie o capacitate de 4500 - 5000 cm^3 de aer. Prin exerciții respiratorii, plămânii trebuie să-și mărească capacitatea cât mai mult, până la 7000 - 8000 cm^3, ceea ce este benefic atât pentru sănătatea noastră, cât și pentru cântat. Plămânii, fiind elastici, își pot mări capacitatea respiratorie foarte mult; acest lucru depinde numai de voința și perseverența noastră în executarea exercițiilor respiratorii zilnice, care trebuie făcute nu numai pentru capacitatea respiratorie, ci și pentru dozare, forță, presiune subglotică (a aerului în timpul cântării).

1.3. Tipurile de respirație

Există mai multe feluri de respirații, dar nu toate sunt la fel de bune în cânt. De aceea se mai spune că sunt tot atâtea feluri de a cânta, câte feluri de respirații sunt. Noi ne vom rezuma la patru

feluri de respirații: respirația subclaviculară, respirația abdominală, respirația diafragmatică și respirația costodiafragmatică.

1.3.1. Respirația subclaviculară

Respirația subclaviculară este o respirație parțială, scurtă (superficială). În respirația subclaviculară, cantitatea de aer respirat este mică, redusă, nu umple toată capacitatea plămânilor, care s-ar putea extinde mai mult spre baza toracelui, unde coastele sunt mult mai mobile. În respirația subclaviculară, aerul fiind inspirat mai mult în partea superioară a plămânilor, sub clavicule, plămânii nu se pot extinde mult din cauza primelor coaste legate de stern, a poziției lor aproape orizontale și a cartilajelor costale scurte (din care cauze, nici diametrul anteroposterior al toracelui nu se mărește mult în timpul inspirației).

Acest fel de respirație se produce prin acțiunea preponderentă a mușchilor superiori ai toracelui, ai gâtului și prin ridicarea umerilor. Ca urmare a acestor acțiuni, vocea, emisia vocală va fi sugrumată, gâtuită și frazarea scurtă. În belcanto acești mușchi nu trebuie să fie niciodată încordați, iar umerii nu trebuie să fie niciodată ridicați. E bine să avem chiar și o senzație de coborâre a umerilor în timpul cântării, mai ales în registrul acut.

Această respirație se întâlnește și la unii sportivi. O întâlnim mai ales la fotbaliști, când fug brusc, se opresc brusc și, în asemenea mișcări, inspiră brusc aerul ridicând din umeri. Cântărețul însă trebuie să inspire aerul liniștit și profund, nu scurt, încordat, stresat.

1.3.2. Respirația abdominală

Cu privire la respirația abdominală, susținută de unii, ar fi bine să înțelegem că plămânii nu se află în abdomen, ci în cutia toracică, formată din coaste și stern, delimitată de cavitatea

abdominală prin diafragma ce se inserează pe baza oblică a toracelui astfel: pe fața posterioară a procesului xifoid, pe fața medială a ultimelor şase coaste cu porțiunile lor intercostale (diafragma având digitații ce se încrucişează cu cele ale muşchiului transvers abdominal), îşi continuă inserția pe ligamentele arcuate mediale şi laterale şi îşi termină inserția periferică pe coloana vertebrală lombară prin stâlpii diafragmei. Dacă abdomenul se bombează în timpul respirației profunde, acest efect se produce din cauza respirației costodiafragmatice, corecte. A nu se confunda cauza cu efectul. Cauza este diafragma care, contractându-se în timpul inspirației, apasă asupra organelor abdominale, iar efectul este bombarea pereților abdominali, ca urmare a organelor presate de diafragmă. Prin această explicație dorim să întărim un mare adevăr: *respirația costodiafragmatică este respirația corectă pe care o recomandă şi medicii.* Unii o numesc respirație abdominală (nu costodiafragmatică) pentru că în respirația profundă intervin şi muşchii abdominali. Cum intervin însă, vedem mai jos.

Pentru a scoate mai bine în evidență gravitatea greşelilor unor cântăreți şi chiar a unor profesori de canto, George Niculescu-Basu îşi începe cartea astfel: „...În trecut s-a întâmplat să fiu întrebat de un provincial – profesor de canto la vremea lui – cum cânt eu? I-am răspuns, printre altele, că prin împingerea abdomenului înăuntru (treptat, în timpul expirației pe care cântăm n.n.), ceea ce l-a mirat nespus de mult. Contrariat peste măsură, a încercat să mă combată, susținând că, deşi a învățat canto în Italia, totuşi el predă cântul prin împingerea muşchilor abdominali în afară (respirație abdominală n.n.) şi nicidecum înăuntru..."[17].

Iată cât de statornic în greşelile lui era acest om, şi era... profesor de canto ! Deci, chiar şi în Italia, „țara cântului frumos", nu toți profesorii de canto sunt foarte buni. Unii profesori, nefiind

[17] George Niculescu-Basu, op. cit., pag. 5

convinşi de greşelile exprimate în scris ale unor persoane marcante (persoane care, la vremea lor, n-au cunoscut suficient respiraţia corectă din punct de vedere anatomic şi fiziologic), continuă să practice respiraţia abdominală recomandată de aceştia. Să nu uităm că zicala „a greşi e omeneşte" este valabilă şi pentru persoanele de marcă. Greşelile lor sunt însă greu de acceptat ca fiind greşeli. De aceea, mai sunt şi astăzi unii cântăreţi, şi profesori chiar, care practică respiraţia abdominală după unele recomandări scrise, care persistă şi după dispariţia autorilor lor.

În respiraţia abdominală, nu numai că nu se pot umple plămânii cu aer la capacitatea lor maximă, ci mai grav este că, în respiraţia abdominală, diafragma nu are nici un ajutor (nici un sprijin, nici un reazem) în timpul expiraţiei pe care cântăm (pe ambitusul a două octave), din cauza lipsei presei abdominale. Diafragma are nevoie de mult ajutor, mai ales în registru acut, unde este necesară multă forţă (multă presiune subglotică).

Diafragma este activă în actul inspirator, iar în actul expirator (pe care cântăm) ea se relaxează treptat şi nu are forţa necesară susţinerii sunetelor înalte din registrul acut. Diafragma fiind neajutată (nesusţinută) de presa abdominală (adică de muşchii abdominali care trebuie să preseze viscerele abdominale în direcţia din afară înăuntru şi spre diafragmă în actul expirator pe care cântăm), vocea sau se va rupe în registrul acut sau va fi reţinută, estompată, intensitatea slăbită, diminuată (ca să nu se rupă) şi vocea va deveni asemănătoare emisiei vocale faringiene – în ceafă, nepenetrantă, fără strălucire.

Respiraţia abdominală o mai întâlnim şi la unii suflători, care cântă la instrumente muzicale de suflat. Aceştia au şi ei dificultăţi asemănătoare cu cele ale soliştilor vocali, tot din cauza respiraţiei.

Cu privire la respiraţia abdominală, în cartea *Caruso* este menţionat următorul adevăr: „Metoda respiraţiei abdominale [...] este lipsită de eficacitate din două motive: întâi, fiindcă este

condiționată de relaxarea organelor interne (de relaxarea pereților abdominali care nu comprimă viscerele abdominale n.n.), iar în al doilea rând – și acesta este argumentul hotărâtor, pentru că diafragma nu are nici un sprijin la expirare (nici un ajutor n.n.). Dacă nu are reazem, reglarea eliminării aerului (reglarea presiunii aerului n.n.) din plămâni se face mult mai greu."[18]

1.3.3. Respirația diafragmatică

Respirația diafragmatică este o respirație care, spre deosebire de cea costodiafragmatică, nu permite coastelor să se miște în afară mai mult, mai vizibil, în regiunile unde ele ar putea face acest lucru pentru a lăsa loc (a crea spațiu) de extindere mai mare a plămânilor în timpul inspirației profunde. Sunt mulți cântăreți care practică respirația diafragmatică. Pentru a se vedea diferența de eficacitate dintre respirația diafragmatică și cea costodiafragmatică, vom da, la locul potrivit din capitolul următor al respirației costodiafragmatice, două exemple concrete pentru o analiză comparativă a acestor două feluri de respirație.

1.3.4. Respirația costodiafragmatică, baza tehnicii vocale în cântul profesionist

Respirația costodiafragmatică este o respirație amplă, completă și corectă.

Respirația costodiafragmatică a fost profund studiată și explicată de mari medici, clinicieni, anatomiști și fiziologi.

Mecanismele respirației costodiafragmatice se cunosc încă din anul 1850 și se datorează studiilor și experiențelor doctorului L. Mandl. Conservatorul din Paris a adoptat în anul 1866 acest fel de respirație, pe care apoi l-au folosit toți profesorii competenți de cânt. Până atunci însă timp de 111 ani (din anul

[18] Pierre V. R. Key și Bruno Zirato, op. cit., pag.199

1755 până în anul 1866) în Franța a dominat tehnica respirației abdominale (respirație greşită în cântul cu ambitus vocal mare), recomandată de Jean Antoine Bérard (1710-1772). El ne-a lăsat însă şi multe idei bune, ca de exemplu, descrierea emisiei sunetului vocal, asemănător corzilor şi arcuşului viorii, asemănare pe care, mai târziu, celebrul bas Feodor Şaliapin a apreciat-o mult. Din nefericire însă se mai găsesc şi astăzi (după 145 de ani) solişti şi profesori chiar care practică şi recomandă respirația abdominală sau pe cea diafragmatică, neînțelegând-o pe cea costodiafragmatică adoptată acum 145 de ani de Conservatorul din Paris.

În cartea *Caruso* se specifică: „...el (Enrico Caruso n.n.) se folosea de respirația costodiafragmatică. Noi întrebuințăm dinadins expresiile „diafragmă" şi „intercostal": corpul omenesc foloseşte continuu, concomitent, respirația diafragmatică şi cea costală. Una o sprijină şi o completează pe cealaltă."[19].

Pentru a fi înțeleasă cât mai bine acestă importantă respirație, o vom prezenta într-un rezumat cât mai explicit. Dacă acest rezumat va părea totuşi, pentru unii, prea lung şi cu prea mulți termeni anatomo-fiziologici, menționăm că toate aceste explicații sunt necesare pentru reducerea timpului de înțelegere a celor care încă n-au înțeles importanța deosebită pe care o are respirația costodiafragmatică în cântul vocal profesionist scris cu ambitus mare.

În acest scop, trebuie să cunoaştem mai întâi cele două părți principale, componente ale trunchiului (torace şi abdomen) şi cum funcționează ele în timpul respirației profunde, mai ales în cântul vocal scris cu ambitus mare.

În cavitatea toracică se află plămânii şi inima (şi o parte din artere, vene, nervi etc.) iar în cavitatea abdominală se află viscerele abdominale (stomac, ficat, splină, rinichi, intestine etc.).

[19] Pierre V.R.Key şi Bruno Zirato, op. cit., pag.196

Aceste două cavităţi sunt despărţite de diafragmă, care este un muşchi lat şi bombat înspre torace prin două cupole.

Alăturăm figurile anatomice: nr. 8 şi nr. 9 la sfârşitul acestui capitol.

Pentru ca respiraţia costodiafragmatică să fie înţeleasă şi aplicată cât mai eficient în cântul vocal scris cu ambitus mare, trebuie să cunoaştem: cum se ridică şi cum se coboară coastele în procesul respirator, cum funcţionează muşchii inspiratori şi expiratori ai toracelui, cum funcţionează muşchii abdomenului care formează presa abdominală direcţionată spre diafragmă (nu în sens opus) în timpul cântării şi cum funcţionează diafragma. Numai cunoscând bine acestea, vom înţelege rostul lor şi vom putea mări (prin exerciţii) aportul lor în cântul vocal profesionist.

1.4. Toracele şi muşchii respiratori

Scheletul toracelui este format din: porţiunea toracică a coloanei vertebrale, 12 perechi de coaste în formă curbată (12 coaste pe partea dreaptă şi 12 coaste pe partea stângă) şi sternul, de care se leagă primele 7 perechi de coaste prin cartilajele lor costale. Baza toracelui este oblică (nu orizontală) şi este închisă de diafragmă, care se inserează (se prinde) pe această bază oblică a toracelui, adică pe faţa posterioară a procesului xifoid al sternului, pe faţa medială internă a ultimelor 6 coaste cu spaţiile lor intercostale, pe cele două arcade aponevrotice sau ligamente arcuate şi pe coloana vertebrală prin stâlpii musculari ai diafragmei inseraţi, prin fibre tendinoase pe primele trei vertebre lombare. De la procesul xifoid unde se termină sternul şi până la vertebrele lombare pe care se inserează stâlpii difragmei este o distanţă destul de lungă şi oblică. Toracele, prin baza sa mare, se întinde oblic spre partea posterioară până la verte-

brele lombare, având în partea anterioară (în faţă bazei toracelui) o parte importantă din abdomen. Diafragma, fiind inserată pe această bază mare şi oblică, când se contractă bombează abdomenul prin viscerele pe care le presează. Acest fapt a indus în eroare pe mulţi numind respiraţia, respiraţie abdominală în loc de costodiafragmatică. Având însă în vedere faptul că muşchii abdomenului care formează presa abdominală ajută cel mai mult funcţia actului expirator (pe care cântăm) am putea să numim respiraţia în cânt, respiraţie costodiafragmoabdominală, dar în nici un caz nu o putem numi numai respiraţie abdominală, cum o numesc unii, sau numai diafragmatică, cum o numesc alţii. Explicând-o pe acte, putem spune cu certitudine: *inspiraţia este costodiafragmatică şi expiraţia este costodiafragmoabdominală.*

Privind scheletul toracelui, din manualele de anatomie, putem observa uşor forma coastelor şi poziţia lor, precum şi aspectul cartilajelor costale.

Alăturăm figurile anatomice: nr. 10 şi nr. 11 la sfârşitul acestui capitol.

Coastele sunt articulate mobil de coloana vertebrală şi de stern.

Toate coastele au formă curbată (ele contribuie mult la forma toracelui) şi toate sunt articulate prin extremitatea lor posterioară pe vertebrele toracice ale coloanei vertebrale prin articulaţii mobile care permit ridicarea lor (şi înainte şi lateral, spre orizontalizare) în timpul inspiraţiei, contribuind astfel la mărirea diametrului transversal şi sagital al cutiei toracice.

Extremităţile anterioare ale coastelor se continuă prin cartilaje lungi, care, de la coasta 3 până la coasta 10, sunt din ce în ce mai lungi, dând astfel elasticitate mai mare coastelor din *regiunea bazei toracelui,* unde respiraţia poate fi mai profundă, mai amplă, diametrul transversal mărindu-se mai mult în *regi-*

unea bazei toracelui decât în *regiunea superioară a toracelui,* mai ales în timpul inspirațiilor profunde necesare în cânt. Aici este locul potrivit pentru a da două exemple despre respirația diafragmatică, diferită de respirația costodiafragmatică.

Exemplul 1. Un autor scrie: „A împărți respirația folosită în canto în regiuni, denotă o interpretare eronată a felului cum participă aparatul respirator la actul fonator". Şi acest autor continuă astfel: „Atât în timpul expirației, cât şi în cel al inspirației, întreaga cutie toracică se mişcă, dar cu cât această mişcare va fi mai vizibilă într-o parte sau alta a toracelui, cu atât va fi mai evident faptul că respirația este incorect educată"[20]. Părerea noastră este că respirația corectă este cea descrisă în cărțile de anatomie şi fiziologie. Iată ce spune prof. univ. dr. Simona Tache: „Mişcările cutiei toracice asigură o tracțiune relativ uniformă asupra parenchimului pulmonar, care este împărțit în lobi, cu mişcări pasive independente. Cu toate acestea, ventilația (*aerului în plămâni n.n.*) este inegală, deoarece nu toate regiunile (toracelui n.n.) sunt la fel de extensibile şi pentru că mobilitatea cutiei toracice (în diferitele regiuni ale toracelui n.n.) este diferită"[21]. Aceasta este explicația corectă a profesorilor de fiziologie, iar confuziile şi erorile profesorilor de canto trebuie semnalate pentru a fi îndreptate spre folosul tinerilor cântăreți înainte de a le intra în deprinderi (în reflex) respirația diafragmatică în loc de cea costodiafragmatică; ei nu-şi dau seama de opiniile greşite.

Exemplul 2. Un alt autor, necunoscător al respirației costodiafragmatice, afirmă că în timpul respirației cutia toracică stă complet nemişcată, menționând: „În timpul exercițiilor de respirație, cutia toracică stă nemişcată. Acționează numai diafragma"[22].

[20] Elena Cernei, *Enigmele vocii umane,* Editura Litera, Bucureşti, 1982, pag. 49
[21] Simona Tache, op. cit., pag.126
[22] Constantin Speteanu, *Impostația în canto,* Editura autorului, Bucureşti,1998

Aceste opinii, ca şi altele asemenea acestora, ne-au determinat să scriem acest capitol foarte detaliat, pentru clarificarea acestor probleme.

Dorim însă să menţionăm că toţi putem greşi. Meditând la faptul că fiecare putem greşi, iată ce scrie în cartea sa Octav Enigărescu Artist Emerit, fost director al Operei Române Bucureşti şi conducător al Seminarului Internaţional de Canto de la Ohrid: „...tot ce am consemnat despre pedagog şi pedagogie, nu reprezintă decât opiniile mele, gândurile mele, nicidecum formularea unor adevăruri absolute"[23].

Unii sunt de părere că, până şi renumitul Raoul Husson (fizician, matematician, biolog şi cântăreţ francez) a greşit şi el în anumite privinţe. Greşelile le arată Elena Cernei Artist Emerit, în cartea sa *Enigmele vocii umane*,[24]. Acelaşi lucru îl menţionează şi prim-solistul de operă Emil Pinghireac în cartea sa *Mirabila voce de bariton*,[25]. În concluzie, toţi putem greşi. Important este să ne ajutăm unii pe alţii, să ne corectăm greşelile cu bunăvoinţă şi respect reciproc (fiindcă nu este om care să nu greşească), pentru a lăsa posterităţii lucrări cât mai corecte.

Sperăm că erorile semnalate mai sus vor fi elucidate complet prin continuarea explicaţiilor întrerupte de prezentarea acestor exemple. Continuăm explicaţiile arătând că, din punctul de vedere al poziţiei lor, primele două perechi de coaste au o poziţie aproape orizontală, dar de la coasta 3 până la coasta 10 ele sunt din ce în ce mai înclinate oblic în jos şi înainte (coborâte). În timpul inspiraţiei, muşchii inspiratori le ridică mai mult sau mai puţin spre orizontalizare, în funcţie de inspiraţia mai amplă (mai profundă) sau mai puţin amplă.

[23] Octav Enigărescu, op. cit., pag. 194, 195
[24] Elena Cernei, op.cit., pag. 83
[25] Emil Pinghireac, *Mirabila voce de bariton*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2004, pag. 43

Alăturăm figura anatomică nr. 12 la sfârşitul acestui capitol.

Primele 7 perechi de coaste sunt legate fiecare separat, în partea anterioară, de stern prin cartilajele lor elastice şi se numesc coaste adevărate. Următoarele 3 perechi de coaste (8, 9 şi 10) nu mai sunt legate fiecare de stern, ci sunt legate printr-un cartilaj comun cu coasta a 7-a, numit rebordul costal (care are multă elasticitate) şi de aceea se numesc coaste false. Ele se leagă astfel: cartilajiul coastei 8 se leagă de cartilajiul coastei 7; cartilajiul coastei 9 se leagă de cartilajiul coastei 8; iar cartilajiul coastei 10 se leagă de cartilajiul coastei 9. Se formează astfel două arcuri (reborduri costale) cartilaginoase elastice (unul în partea dreaptă a toracelui şi altul în partea stângă), lungi şi elastice, care permit coastelor mişcarea lor mult în afară (în această regiune a toracelui), în timpul inspiraţiei, şi mărirea circumferinţei toracoabdominale cu diametrul transversal cel mai mare în regiunea coastelor 6, 7, 8, 9 şi 10. Am menţionat şi coastele 6 şi 7 întrucât, chiar dacă sunt legate de stern (pe părţile laterale ale procesului xifoid al sternului), au totuşi mobilitate foarte mare, deoarece ele au cele mai lungi cartilagii elastice care permit mişcarea lor mult în afară în timpul inspiraţiei profunde, contribuind astfel la mărirea semnificativă a diametrului transversal şi sagital al toracelui în timpul inspiraţiei. În cartea *Cântul* este exprimat următorul adevăr: „Exerciţiile de respiraţie costodiafragmatică se execută în aşa fel, ca să înlesnească ultimelor coaste mobile (care sunt mai mobile decât primele coaste n.n.) să se mişte în afară. Astfel, ele permit plămânilor să-şi mărească volumul cu aer inspirat"[26].

Alăturăm figura anatomică nr. 13 la sfârşitul acestui capitol.

Coastele 11 şi 12 se numesc flotante, deoarece cartilajele lor costale lipsesc; ele se pierd în musculatura peretului abdominal.

[26] Octav Cristescu, op. cit., pag. 69

Muşchii ridicători ai coastelor împreună cu diafragma produc actul inspirator, iar muşchii coborâtori ai coastelor împreună cu „presa abdominală" produc expiraţia în cântul profesionist.

1.4.1. Muşchii inspiratori ai trunchiului (spatelui) şi gâtului

Alăturăm figurile anatomice: nr. 14, nr. 15, nr. 16 şi nr. 17 la sfârşitul acestui capitol.

Muşchiul marele dorsal (latissim) este un muşchi lat al corpului; el este situat în spate, în partea posteroinferioară a trunchiului, acoperind regiunea lombară şi jumătatea inferioară a toracelui. Îşi are originea pe faţa externă a ultimelor patru coaste (prin fascicule musculare ce se încrucişează cu digitaţiile muşchiului oblic extern) şi pe fascia toracolombară, iar inserţia se termină pe extremitatea superioară a humerusului (osul braţului). Când ia punct fix pe coloana vertebrală, acţionează asupra humerusului, coborând braţul. Când ia punct fix pe humerus, (pe umăr), ridică toracele şi devine muşchi inspirator.

Muşchiul dinţat posterior şi superior este un muşchi inspirator situat profund (planul II) în partea superioară şi posterioară a toracelui. Se inserează (se prinde) pe vertebra cervicală C7 (a gâtului) şi pe vertebrele toracice T1, T2, T3 şi apoi, prin patru fascicule musculare, pe faţa externă a coastelor 2, 3, 4 şi 5; el acoperă muşchii intercostali externi din regiunea coastelor 2-5. Fibrele lui musculare au direcţia oblic în jos şi lateral ca şi ale muşchilor intercostali externi. Este un muşchi inspirator, ridicător al coastelor pe care se inserează.

Muşchiul dinţat posterior şi inferior este un muşchi situat profund (planul II) în partea inferioară şi posterioară a toracelui. Se inserează pe primele două vertebre lombare şi pe ultimele două vertebre toracice şi se termină prin patru digitaţii pe feţele externe ale coastelor (9, 10, 11 şi 12). Acest muşchi poate fi

considerat şi inspirator şi expirator, după cum scrie prof. univ. dr. Victor Papilian în cartea sa *Anatomia omului*: „Când cei doi dinţaţi posteriori se contractă în acelaşi timp, devin inspiratori. Când acţionează izolat, sunt antagonişti"[27].

Muşchiul sternocleidomastoidian este un muşchi foarte puternic al gâtului. În partea lui inferioară, acest muşchi se inserează prin două capete despărţite; un cap pe faţa anterioară a manubriului sternal (al sternului) şi celălalt cap (capul clavicular) pe porţiunea medială a feţei superioare a claviculei. În partea lui superioară se inseră, printr-un singur cap, pe temporal (pe procesul mastoidian). Când ia punct fix pe cap, acţionează ca un ridicător al toracelui, fiind considerat şi inspirator (în mică măsură).

Muşchii scaleni (anterior, mijlociu şi posterior) sunt situaţi profund pe părţile laterale ale gâtului şi se inserează pe vertebrele cervicale 5, 6 şi 7 şi pe faţa superioară a coastelor 1 şi 2. Când iau punct fix pe coloana vertebrală, ridică toracele, devenind muşchi inspiratori accesori.

1.4.2. Muşchii inspiratori comuni toracelui şi membrelor

Alăturăm figura anatomică nr. 18 la sfârşitul acestui capitol.

Un important număr de muşchi inspiratori (ridicători ai coastelor) sunt comuni toracelui şi membrelor. Dintre aceştia, cel mai important este muşchiul dinţat anterior.

Muşchiul dinţat anterior este un muşchi comun toracelui şi membrului superior, care ocupă cea mai mare parte a zonei anterolaterale a toracelui, întinzându-se de la primele 10 coaste până la marginea medială a scapulei (a omoplatului), faţa lui profundă fiind aşezată pe coaste şi pe spaţiile intercostale.

[27] Victor Papilian, *Anatomia omului*, vol. I, ediţia VIII, revizuită de prof. Ion Albu, Editura ALL, Bucureşti 1993, pag. 225

Renumitul profesor universitar dr. Victor Papilian, în cartea sa *Anatomia omului* împarte acest muşchi în trei porţiuni: porţiunea superioară ce se inseră pe primele două coaste, porţiunea mijlocie care are trei digitaţii pe faţa externă a coastelor 2-4 şi porţiunea inferioară care îşi are originea pe faţa externă a coastelor 5, 6, 7, 8, 9 şi 10, prin digitaţii încrucişate cu cele ale muşchiului oblic extern al abdomenului.

Când muşchiul dinţat anterior ia punct fix pe torace, duce scapula (omoplatul) înainte şi lateral. Când ia punct fix pe scapulă, devine muşchi inspirator, ridicând coastele porţiunii superioare şi porţiunii inferioare, iar porţiunea mijlocie este expiratoare. Din acest motiv, Victor Papilian a împărţit acest muşchi în trei porţiuni de fascicule musculare[28].

Muşchiul pectoral mare este un muşchi comun toracelui şi membrului superior. Când ia punct fix pe torace, acţionează asupra braţelor, iar când ia punct fix pe humerus, intervine în respiraţie ca muşchi inspirator auxiliar.

Muşchiul pectoral mic este un muşchi comun toracelui şi membrului superior. Când ia punct fix pe torace, participă la mişcarea umerilor şi a scapulei (omoplatului), iar când ia punct fix pe procesul coracoid al scapulei, intervine în inspiraţie, ridicând coastele.

1.4.3. Muşchii inspiratori proprii cutiei toracice

Muşchii intercostali externi, (în număr de 11 de fiecare parte a toracelui), sunt muşchi inspiratori (ridicători ai coastelor), fibrele lor musculare fiind orientate oblic în jos şi înainte, ca şi cele ale muşchiului oblic extern al abdomenului. Ei ocupă toate spaţiile intercostale în partea lor superficială (exterioară);

Muşchii intercostali interni sunt tot în număr de 11 şi ei ocupă toate spaţiile intercostale în partea lor profundă. Fibre-

[28] Ibidem, pag. 234 -235

le lor musculare fiind orientate oblic în jos şi înapoi (posterior), invers faţă de cele ale muşchilor intercostali externi. Activitatea lor nu este destul de bine cunoscută. Unii cercetători cred că ambele grupe de muşchi intercostali (interni şi externi) acţionează ca inspiratori (ridicători ai coastelor), după cum este menţionat în *Anatomia lui Gray* ed. XXVII[29]. Victor Papilian scrie însă că muşchii intercostali interni sunt expiratori[30]. Dar americanul Frank Netter, (în planşa 191 din lucrarea sa *Atlas de anatomie umană*), ilustrează şi menţionează astfel: „partea intercondrală a muşchilor intercostali interni ridică coastele"[31].

Muşchii supracostali sunt muşchi inspiratori (ridicători ai coastelor) în număr de 12, care acoperă muşchii intercostali externi (dar numai în partea lor posterioară)şi sunt acoperiţi la rândul lor de muşchii superficiali ai spatelui.

Arătăm mai jos cum se solidarizează plămânii cu pereţii toracici acţionaţi de muşchii inspiratori, fapt care ajută la inspirarea aerului.

Pereţii costali sunt tapetaţi (căptuşiţi) intim de pleura parietală, iar plămânii sunt acoperiţi de pleura viscerală. Între cele două foiţe pleurale (parietală şi viscerală) există un spaţiu virtual de 0,02 mm, în care se află lichidul pleural, foarte subţire, ce permite mişcarea (alunecarea una pe alta) între cele două foiţe pleurale. La solidarizarea celor două foiţe pleurale contribuie lichidul pleural, prin forţele de coeziune moleculară. Astfel, plămânii urmeză cu fidelitate mişcările pereţilor cutiei toracice în timpul respiraţiei. În timpul inspiraţiei, cutia toracică se măreşte ca volum, apărând presiune negativă intrapulmonară, ce permite pătrunderea aerului inspirator în plămâni.

---

[29] Henry Gray, *Anatomia lui Gray*, ediţia XXVII, tradusă în româneşte de dr. Gr. T. Popa, Editura Jean Leon, Bucureşti,1944 , pag. 698

[30] Victor Papilian, op. cit., pag.237

[31] Frank Netter, *Atlas de anatomie umană*, planşa 191, ediţia a treia, editor (tradusă în româneşte) dr. Gh. P. Cuculici, Editura Medicală Callisto, Bucureşti, 2005

Alăturăm figurile anatomice: nr. 19 şi nr. 20 la sfârşitul acestui capitol.

1.4.4. Muşchii expiratori proprii cutiei toracice

Muşchii intercostali interni, în privinţa cărora nu toţi cercetătorii sunt de acord asupra modului lor de acţiune. Unii cred că sunt expiratori, iar alţii cred că sunt inspiratori. În manualele mai noi sunt menţionaţi ca muşchi expiratori. Aceşti muşchi sunt în număr de 11 şi ocupă toate spaţiile intercostale în partea lor profundă (internă);

Muşchiul transvers al toracelui (triunghiular al sternului). Transversul toracal desparte vasele şi nervii intercostali de pleură (fiind situat pe faţa posterioară – profundă - a plastronului sternocostal). Se inserează pe cartilajele coastelor 2, 3, 4, 5, 6. Partea inferioară a fibrelor musculare este în continuarea fibrelor superioare ale muşchiului transvers abdominal. Acţionează şi ca muşchi coborâtor al coastelor (este un muşchi expirator slab).

Muşchii subcostali şi muşchiul pătrat al lombelor nu-i mai descriem, deoarece, pe de o parte, ei au o importanţă minoră în procesul respiraţiei, iar pe de altă parte, *Anatomia lui Gray* nu coincide cu *Anatomia omului* a lui Victor Papilian în ce priveşte funcţia lor respiratorie.

Din cele arătate mai sus putem constata cu uşurinţă că, pe lângă diafragmă, care este cel mai important şi cel mai puternic muşchi inspirator (funcţionează zi şi noapte fără întrerupere), mai sunt mulţi muşchi toracici inspiratori importanţi care pot asigura, la nevoie, o inspiraţie amplă, profundă, forţată. În expiraţia forţată însă nu este suficientă numai forţa puţinilor muşchi toracici expiratori (intercostalii interni, porţiunea mijlocie a dinţatului anterior şi transversul toracelui), oricât de mult i-am antrena noi. Pentru aceasta este absolut necesară intervenţia muşchilor abdominali.

În concluzie, în afară de diafragmă nu există muşchi abdominali importanţi care să activeze, prin contracţia lor, în actul inspirator. Sunt însă mulţi muşchi abdominali, foarte puternici, care contribuie prin contracţia lor la expiraţia forţată.

1.4.5. Muşchii abdominali, care participă la expiraţia profundă

Alăturăm figurile anatomice: nr. 21, nr. 22, nr. 23 şi nr. 24 la sfârşitul acestui capitol

Muşchiul drept abdominal este cel mai lung muşchi abdominal şi este întretăiat transversal de trei benzi tendinoase. Se întinde pe toată faţa anterioară a abdomenului, de la pube la partea anteroinferioară a toracelui. Pe toată lungimea lui este despărţit în două părţi de linia albă mediană, tendinoasă, (formând doi muşchi paraleli, unul în partea dreaptă şi unul în partea stângă) care, împreună cu cele trei benzi tendinoase, transversale, formează un puternic schelet musculo-fibros de tracţiune şi solidarizare a muşchilor laterali cu dreptul abdominal. Când ia punct fix pe coaste, flexează (ridică) bazinul pe torace, iar când ia punct fix pe pube, flexează (înclină) toracele pe bazin şi coboară coastele, ajutând la expiraţie;

Muşchiul oblic extern este cel mai mare şi cel mai superficial dintre cei trei muşchi laţi ai abdomenului. Fibrele sale musculare continuă pe cele ale muşchilor intercostali externi. Se inserează prin 8 fascicule musculare pe feţele laterale ale coastelor 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, unde îşi alternează digitaţiile cu cele de origine ale dinţatului anterior şi ale marelui dorsal (latissim). Muşchiul oblic extern acoperă muşchiul oblic intern şi ultimele 8 coaste cu muşchii lor intercostali externi şi are acţiune expiratorie de totalitate, împreună cu ceilalţi muşchi abdominali expiratori. Intervine în expiraţie, coborând coastele, comprimând conţinutul abdominal şi mărind presa abdominală;

Muşchiul oblic intern este situat profund de oblicul extern, dar cu direcţia inversă a fibrelor musculare, continuând astfel traiectul, direcţia fibrelor muşchilor intercostali interni. Muşchiul oblic intern este acoperit anterolateral de oblicul extern, iar faţa lui profundă este în raport cu transversul abdominal. Când ia punct fix pe coaste, flexează bazinul pe torace. Este un muşchi expirator ca şi oblicul extern, cu care are acţiune de totalitate în mărirea presei abdominale;

Muşchiul transvers abdominal este un muşchi lat cu fibrele dispuse orizontal, situat profund de oblicul intern, iar mai profund (prin intermediul fasciei transversalis) este în raport cu peritoneul. Are acţiune de totalitate cu ceilalţi muşchi abdominali arătaţi mai sus. Este cel mai important muşchi al „presei abdominale", strângând abdomenul şi toracele ca un brâu. Are şi rol expirator de mare forţă, coborând coastele.

Subliniem faptul că muşchii abdominali (presa abdominală) acţionează, contractându-se, în actul expiraţiei profunde (forţate), dar nu acţionează prin contracţie şi în actul expiraţiei obişnuite (decât prin tonusul muscular). Iată ce spune academicianul Dr. Theodor Burghele: „Expiraţia este actul prin care se elimină aerul introdus în plămâni în timpul inspiraţiei. Acest act se produce datorită revenirii cutiei toracice la dimensiunile iniţiale, prin relaxarea muşchilor şi prin acţiunea elasticităţii pulmonare [...]. În timpul expiraţiei obişnuite, cutia toracică nu este micşorată la maximum. Când are loc micşorarea maximă a toracelui vorbim de o expiraţie forţată. La expiraţia forţată participă muşchii intercostali interni, care apropie coastele între ele şi muşchii abdominali (presa abdominală n.n.) care contractându-se apasă organele abdominale, ce la rândul lor ridică mai mult bolta diafragmatică"[32].

[32] Theodor Burghele, *A.B.C.-ul sănătăţii*, Ed. Medicală, Bucureşti, 1967, pag.310

1.5. Funcția respiratorie în cânt

După cum s-a arătat la început, respirația are două acte (actul inspirator şi actul expirator). Ciclul respirator (în respirația obişnuită) se formează însă astfel: inspir – pauză post inspiratorie scurtă – expir – pauză post expiratorie scurtă, după care totul se reia. Analizând mai profund, funcția respiratorie mai are două procese importante: procesul de respirație externă sau pulmonară, unde se produce schimbul de gaze la nivel alveolar (se primeşte oxigenul şi se elimină dioxidul de carbon) şi procesul de respirație internă sau tisulară, ce se produce la nivelul tuturor celulelor din corp, unde au loc arderile necesare întreținerii vieții, datorită oxigenului ajuns la nivel celular prin capilare sangvine.

Noi, cântăreții, trebuie să analizăm respirația externă sau pulmonară, care ne preocupă în mod deosebit. Pentru aceasta, trebuie să cunoaştem că există o *respirație obişnuită,* fără cânt, fără vorbire etc., dar mai există şi o *respirație forțată,* tot fără cânt sau vorbire.

Respirația forțată se produce în anumite munci fizice grele sau în anumite sporturi etc., care necesită eforturi fizice mari. În cânt însă se întrebuințează o *respirație profundă* care se deosebeşte mult de cea forțată, folosită în eforturile fizice. Respirația folosită în cânt nu este forțată; ea este liniştită şi controlată voluntar de scoarța cerebrală (de voința noastră).

Respirația în cânt are un rol deosebit; ea serveşte funcția cântului care, prin expirație, determină lungimea frazei muzicale precum şi efectele dinamice (crescendo, decrescendo, filaje, portamento, intensitate etc.).

În cânt respirația este controlată în întregime de sistemul nervos central (în special cortical, voluntar) şi dirijată cu iscusință de voința cântărețului în vederea nuanțării expresiilor şi a sentimentelor, fără de care nu există artă adevărată. *Expirația în cânt se produce în mod treptat şi controlat, fiind dirijată cu talent până la*

finalul frazei muzicale vocale, prin tehnica specifică a cântărețului profesionist. Obținerea acestei tehnici se face prin studiu îndelungat în funcție de dificultatea repertoriului abordat (nu numai prin vocalize sau simple cântece).

În respirația obişnuită, expirația este un act pasiv, dar în respirația care serveşte cântul nu există expirație pasivă. În cânt, expirația este în totalitate activă şi controlată nervos (voluntar sau chiar şi stereotip). Oricât de „piano" s-ar cânta, muşchii expiratori sunt întotdeauna activi; ei determină forța care formează presiunea subglotică absolut necesară în cânt. Renumitul fizician, biolog şi cântăreț francez Raoul Husson menționează: „Fără presiune subglotică nu există voce"[33].

În concluzie, expirația în cânt nu este niciodată pasivă. Ea este întotdeauna activă şi dirijată cu iscusință de presa abdominală şi de muşchii toracici expiratori, prin comanda voluntară a sistemului nervos central. Succesul însă este în funcție nu numai de respirația costodiafragmatică şi de tehnica vocală a cântărețului, ci şi de inteligența lui, de sensibilitatea lui, de caracterul lui, de talentul lui, de condițiile de viață, de starea de sănătate şi de atmosfera creată. Toate acestea au mare importanță în cânt. Atmosfera plăcută (creată de binevoitori) ajută sensibilitatea interpretului pentru ca acesta să-şi valorifice la maximum toate calitățile lui interpretative, iar atmosfera neplăcută (creată de răuvoitori) lezează sensibilitatea interpretului, împiedicând manifestarea acestor calități. Invidioşii folosesc această „armă" cu multă viclenie în teatrele de operă şi operetă.

1.6. Diafragma în procesul respirator

Alăturăm figura anatomică nr. 25 la sfârşitul acestui capitol.

Diafragma este muşchiul cel mai important în procesul respirației.

[33] Raoul Husson, op. cit., pag. 63

Diafragma este un sept musculomembranos (musculoconjunctivoseros) boltită ca un dom spre torace prin două cupole inegale, cupola din stânga fiind mai mică şi mai coborâtă din cauza inimii care îşi are locul puţin în stânga, (între cele două cupole existând locul numit „patul inimii").

Inervaţia diafragmei este dată de nervii frenici şi de ultimii 6 – 7 nervi intercostali.

Când diafragma se contractă, plămânii fiind elastici şi „traşi" de diafragmă prin diferenţa de presiune (creată de contracţia diafragmei), inspiră aerul din atmosferă.

În timpul inspiraţiei profunde (forţate), timp în care diafragma este activă (se contractă), cupola din dreapta coboară până la nivelul coastei 8, iar cea din stânga coboară până la nivelul coastei 10 şi, presând viscerele abdominale, acestea, la rândul lor, apasă asupra pereţilor cavităţii abdominale, bombându-i. În acelaşi timp, muşchii toracici inspiratori (ridicători ai coastelor) activează şi ei şi în felul acesta se măreşte circumferinţa toraco-abdominală. Ca urmare a acestor acţiuni, cupola diafragmei se lărgeşte aplatizându-se, mai mult sau mai puţin, în funcţie de creşterea, mai mare sau mai mică, a circumferinţei toraco-abdominale în timpul inspiraţiei. Excursia diafragmei în respiraţia obişnuită este de 1,5 cm, iar în cea forţată este 7 cm.

În timpul expiraţiei (timp în care diafragma se relaxează treptat – controlată nervos), cupola din dreapta se ridică la nivelul coastei 4, iar cea din stânga se ridică numai până la nivelul coastei 5. Ambele cupole ridicându-se astfel, îşi reiau poziţia iniţială.

Când diafragma se contractă, îşi coboară ambele cupole în acelaşi timp, presând viscerele abdominale. Astfel, *diafragma determină diametrul longitudinal al capacităţii respiratorii* (al volumului toracic) menţionat în manualele de fiziologie.

Alăturăm figurile anatomice: nr. 26 şi nr. 27 la sfârşitul acestui capitol.

Este important să mai arătăm că viscerele abdominale, având multă mobilitate şi fiind presate mult de contracţia diafragmei în timpul inspiraţiei profunde (forţate), bombează pereţii cavităţii abdominale cel mai mult în zona coastelor 6, 7, 8, 9, şi 10 (fiind o zonă mai extensibilă). În acelaşi timp, muşchii toracici inspiratori (ridicători ai coastelor), repetăm, acţionează şi ei (se contractă) şi împreună cu diafragma contribuie şi ei la mărirea diametrului transversal (şi cel anteroposterior care se măreşte mai puţin) al circumferinţei toracoabdominale (bazei toracelui).

Aşa se formează diametrul transversal cel mai mare al circumferinţei toracoabdominale (menţionat în manualele de fiziologie) în regiunea coastelor 6, 7, 8, 9 şi 10 care sunt mai mobile.

Acest diametru îşi are punctul de maximă mărime la câţiva centimetri mai jos de vârful procesului xifoid al sternului. Acest punct japonezii îl numesc Hara, iar yoghinii, schimbându-i numele, îi atribuie şi alte funcţii[34]. Circumferinţa corespunzătoare acestui diametru maxim trebuie să o simţim la acest nivel nu numai anterior (în faţă, aproape de stern), ci şi posterior şi lateral, adică pe toată circumferinţa toraco-abdominală (de jur împrejur) la acest nivel. Când vom simţi acest lucru (la acest nivel), va fi indiciul celei mai profunde inspiraţii.

Alăturăm figurile anatomice: nr. 28 şi nr. 29 la sfârşitul acestui capitol.

Dorim să mai arătăm că interpreţii cu abdomenul lăsat în jos cântă mai greu, nesusţinut suficient, diafragma neavând susţinere suficientă de împingere spre baza plămânilor pentru formarea unei mari presiuni a aerului, absolut necesară în cântările cu ambitus vocal mare. Cu cât acest diametru transversal va fi însă mai mare (în inspiraţia profundă-forţată) şi mai sus,

[34] Marius Budoiu, *Respiraţia în cânt şi adaptarea ei la repertoriu*, Teză de Doctorat, Academia de Muzică "Gh. Dima" Cluj-Napoca, 2006, pag. 17

mai aproape de stern, cu atât se va putea cânta mai ușor, mai susținut. Se va putea cânta mai ușor în felul acesta, deoarece diafragma (prin exerciții respiratorii) crește în suprafața funcțională și forță, solidarizarea dintre baza plămânilor și viscerele abdominale va fi mai eficientă (abdomenul fiind cât mai sus posibil), iar mușchii abdominali (presa abdominală), împingând viscerele spre o diafragmă cu suprafață mare, va contribui mult la formarea unei mari presiuni a aerului din plămâni și implicit la formarea presiunii subglotice necesară în cânt, susținută cu multă convingere de fizicianul și cântărețul francez Raoul Husson și de alții. La formarea acestei presiuni contribuie și mușchii toracici expiratori (coborâtori ai coastelor).

Este important să reținem faptul că în timpul inspirației se creează o diferență de presiune (cea din cavitatea toracică fiind mai mică decât cea din atmosferă). Această diferență de presiune face ca diafragma, prin contracția sa, să ajute plămânii la aspirarea aerului din atmosferă, asemănător pistonului dintr-o siringă medicală (cu deosebirea că marginea periferică a pistonului nu se inserează și peretele siringei nu se bombează în timpul aspirării). Plămânii își măresc astfel volumul de aer prin ocuparea spațiului creat de diafragmă când se contractă. Acest fapt a fost demonstrat de Donders într-un alt mod, foarte ingenios, pe care îl menționează I.C.Voiculescu și I.C.Petricu în manualul *Anatomia și fiziologia omului*. Acest mod nu poate fi însă la îndemâna oricui pentru experimentare; vezi fig. nr. 30.

Redăm alăturat acest experiment ingenios:

„Se ia un vas de sticlă fără fund. Se adaptează la traheea unor plămâni de iepure (sau la un balon de cauciuc subțire n.n.) un tub de sticlă care este trecut printr-un dop de cauciuc, potrivit pe gâtul sticlei. La deschiderea de jos a vasului se adaptează o membrană de cauciuc, legată în centru cu o sfoară (fig. 407). În felul acesta, vasul este închis ermetic și nu comunică cu

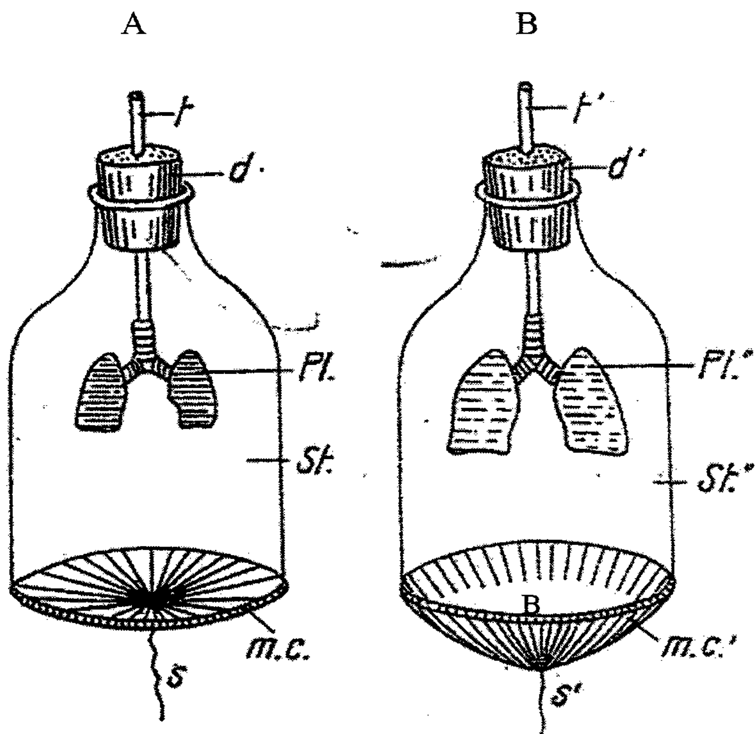


Fig. 30 Inspirația este un act activ
(după Donders)
A - expirație. B - inspirație. t, t' - tub de sticlă. d, d' - dop. pl, pl' - plămânii. st, st' - vas de sticlă. mc, mc' - mebrană de cauciuc. s, s' - sfoară

exteriorul decât prin tubul de sticlă care este în legătură cu plămânii. Trăgând de sfoara ataşată membranei de cauciuc, volumul vasului de sticlă se măreşte, iar presiunea devine mai mică decât cea atmosferică. Datorită diferenţei de presiune care s-a creat, aerul atmosferic intră prin tubul de sticlă şi pătrunde în plămâni, pe care îi dilată (plămânii fiind foarte elastici n.n.). Dând drumul la sfoară, membrana revine la poziţia iniţială; volumul vasului micşorându-se, aerul din interior (presiunea aerului din interior formată prin forţa de revenire a membranei la poziţia ei iniţială n.n.) apasă asupra pereţilor plămânilor şi-i dezumflă. Aceasta dovedeşte că intrarea aerului în plămâni este un act activ"[35].

Organul cel mai important al procesului respirator în cânt este deci diafragma şi, având în vedere că baza tehnicii vocale este respiraţia corectă, trebuie să cunoaştem bine structura diafragmei şi modul ei de funcţionare.

Diafragma se compune din două părţi: partea periferică şi partea centrală. Partea periferică a diafragmei este musculară (inserată pe baza oblică a toracelui), iar partea centrală este aponevrotică (tendinoasă), de forma unei frunze de trifoi, care se numeşte centrul frenic.

Diafragma mai este considerată şi ca un muşchi digastric, aplatizat şi radiat, care se compune din mai mulţi muşchi digastrici ale căror tendoane intermediare se încrucişează în toate sensurile în partea centrală a muşchiului, adică în centrul frenic. Fiind considerat muşchi digastric, el are două inserţii mobile principale: una periferică, pe baza toracelui, şi una centrală, pe centrul frenic, ambele inserţii fiind mobile, excepţie făcând inserţia stâlpilor musculari ai diafragmei pe coloana vertebrală (pe trei vertebre lombare), care este fixă.

Inervaţia diafragmei, în partea ei periferică, este dată de ultimii 6 – 7 nervi intercostali. Inervaţia diafragmei mai este dată

[35] I.C.Voiculescu şi I.C.Petricu, op. cit., pag.703

şi de nervii frenici, care vin din coloana cervicală prin torace şi pătrund în diafragmă (unul în partea dreaptă şi celălalt în partea stângă), de unde se împart în ramuri anterioare, laterale şi posterioare pe toţi muşchii digastrici. Putem spune că aceşti muşchi digastrici ai diafragmei se inserează cu un capăt pe centrul frenic (care este tendinos) şi cu celălalt capăt pe cartilajele ultimelor 6 – 7 coaste cu spaţiile lor intercostale, pe arcadele aponevrotice şi pe coloana vertebrală prin stâlpii diafragmei.

Renumitul prof. univ. dr. Gray Henry afirmă că acţiunea diafragmei în timpul inspiraţiei se produce astfel: „Porţiunea centrală a diafragmului este tendinoasă şi pericardul se fixează pe faţa sa superioară; porţiunea periferică este musculoasă (formată din mai mulţi muşchi digastrici n.n.). În timpul inspiraţiei, coastele cele mai de jos sunt fixe şi de la acestea, ca şi de la stâlpii diafragmei, fibrele musculare se contractă şi trag în jos şi înainte tendonul central (centrul frenic n.n.), pe care este fixat pericardul. În această mişcare [...] domul (cupola diafragmei n.n.) mişcându-se în jos [...] împinge viscerele abdominale. Scoborârea viscerelor abdominale este admisă (este posibilă n.n.) prin extensibilitatea peretelui abdominal; dar limita acestei extensibilităţi este repede atinsă (această extensibilitate are deci o limită n.n.). Tendonul central (centrul frenic) aplicat pe viscerele abdominale, ajunge să fie un punct fix pentru acţiunea diafragmului, acţiune al cărei rezultat este să ridice coastele inferioare şi, prin ele, să impingă înainte corpul sternal şi coastele superioare"[36].

De asemenea, cu privire la acţiunea diafragmei, dr. Victor Papilian scrie: „Diafragma, principalul muşchi inspirator, prin contracţia sa măreşte cele trei diametre: vertical, transversal şi antero-posterior. În timpul contracţiei fibrele muşchiului (diafragmei n.n.) iau în acelaşi timp punct fix pe coaste, coborând centrul tendinos, şi punct fix pe centrul tendinos, ridicând coas-

[36] Henry Gray, op. cit., pag. 702

tele şi sternul. Totodată, muşchiul contractat împinge viscerele în jos şi înainte, astfel că pereţii abdomenului se destind la fiecare inspiraţie"[37].

1.6.1. Mijloacele de suspendare, ancorare şi susţinere a diafragmei

Pentru o înţelegere mai bună a biomecanicii diafragmei (a funcţionării ei), dorim să mai arătăm că, pe lângă inserţiile ei centrale (pe centrul frenic) şi periferice (de pe baza oblică a toracelui), este necesar să mai adăugăm şi celelalte mijloace de fixare ale diafragmei.

Având în vedere marea importanţă a diafragmei, care acţionează zi şi noapte fără întrerupere (ca şi inima) în tot timpul vieţii noastre, trebuie să cunoaştem bine şi toate mijloacele ei de fixare, mijloace care sunt clasificate de prof. univ. dr. Francisc Sido Grigorescu în cartea *Anatomia clinică a diafragmei,* astfel:

- ***mijloace de suspendare*** (nervii frenici – cei mai rezistenţi, nervi care vin din coloana cervicală prin torace şi pătrund în diafragmă ca rădăcinile unui copac, coloana vertebrală, inima, pericardul, vasele mari, ansele nervoase ale plexului celiac);
- ***mijloace de ancorare*** (inserţiile periferice clasice ale diafragmei, zone aperitoneale, locul unde diafragma vine în contact cu viscerele abdominale, muşchiul lui Treitz etc.);
- ***mijloace de susţinere*** (viscerele abdominale comprimate de presa abdominală) şi mai sunt şi mijloace mixte de suspendare-ancorare (esofagul etc.).

Aceste trei mijloace arătate mai sus reprezintă (precizează autorul) trei categorii de forţe care acţionează static sau dinamic asupra diafragmei. Forma, poziţia şi funcţionarea corectă a diafragmei se menţin datorită echilibrului dintre aceste trei

[37] Victor Papilian, op. cit., pag. 251

categorii de forțe. În cartea *Anatomia clinică a diafragmei* este menționat: „Dezechilibrarea acestor forțe poate avea repercusiuni asupra formei și poziției diafragmei care, la rândul lor, pot genera alterații digestive, circulatorii și respiratorii prezente în numeroase afecțiuni diafragmatice [...]. Rezolvarea defectelor diafragmei trebuie să aibă în vedere existența acestor trei categorii de forțe..."[38].

Deci, respirația costodiafragmatică (care este baza tehnicii vocale în cântul profesionist), este, în primul rând, condiționată de echilibrul acestor trei forțe.

Este bine să reținem cele trei mijloace de fixare ale diafragmei, pe care autorul lor, rezumându-le, le menționează astfel: *mijloacele de suspendare ale diafragmei,* care sunt fixate pe fața toracică a diafragmei și aparțin scheletului toracic, viscerelor toracice, vaselor și nervilor din torace; *mijloacele de ancorare ale diafragmei,* care sunt reprezentate de inserția ei periferică pe baza mare oblică a toracelui și fixarea ei pe diverse viscere și vase abdominale; *mijloacele de susținere ale diafragmei* reprezentate de presa abdominală produsă de mușchii abdomenului asupra organelor abdominale care, la rândul lor, apasă pe fața abdominală a diafragmei, exercitând forțe de susținere a diafragmei (în actul expirator pe care cântăm).

1.6.2. Diafragma susținută, ajutată de presa abdominală

Trebuie să reținem că diafragma este activă (se contractă) în actul inspirator și, ca urmare a contracției diafragmei, plămânii își măresc diametrul longitudinal aspirând aerul din atmosferă. În actul expirator însă (pe care cântăm), diafragma se relaxează treptat, controlat și deci are nevoie de susținere

[38] Grigorescu Sido Francisc, *Anatomia clinică a diafragmei,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1990, pag. 78

din partea presei abdominale pentru presarea bazei plămânilor în vederea formării unei mari presiuni subglotice, necesară în cântările cu ambitus vocal mare. Putem cânta şi atunci când diafragma se relaxează nesusţinută de presa abdominală (folosindu-ne doar de mica forţă de revenire a diafragmei la poziţia ei iniţială, cupolată, şi de mica forţă a muşchilor intercostali interni, a părţii de mijloc a dinţatului anterior şi a muşchiului transvers al toracelui, care sunt singurii muşchi toracici expiratori), dar aceasta se poate numai în cântările cu ambitus vocal mic, (fără registru acut). De aceea apar dificultăţi la pasaj (la trecerea în registrul acut), dificultăţi pe care le au şi unii suflători de la instrumentele muzicale de suflat, tot din aceeaşi cauză: presa abdominală nu acţionează permanent. Presa abdominală trebuie să fie puternică şi să acţioneze tot timpul la cântăreţi (şi la instrumentiştii de la instrumentele muzicale de suflat). Nu vom putea cânta niciodată bine în cântările cu ambitus vocal mare care au note muzicale acute şi supraacute dacă diafragma nu va fi susţinută, ajutată de presa abdominală şi dacă muşchii toracici expiratori (care trebuie şi ei antrenaţi pentru mărirea forţei lor), nu vor acţiona şi ei cu forţă. În cântul profesionist, presa abdominală şi respiraţia costodiafragmatică sunt factorii cei mai importanţi în realizarea emisiei vocale frumoase, fiziologice, cu laringele liber şi relaxat. Dacă muşchii abdominali (presa abdominală) nu vor fi antrenaţi să preseze viscerele abdominale spre diafragmă (nu spre anus), în tot timpul cântării (să preseze mai mult sau mai puţin, în funcţie de notele muzicale scrise mai sus sau mai jos), atunci alţi muşchi (de la rădăcina limbii şi ai laringofaringelui) vor interveni să strâmtoreze ieşirea din laringe a coloanei de aer sonor pentru a se putea emite sunetele înalte din registrul acut (pe ambitus vocal mare). În felul acesta însă emisia vocală va fi subţiată, chiţăită, strangulată, într-un cuvânt, neplăcută.

În concluzie, pentru a cânta frumos pe ambitusul a două octave, diafragma trebuie să fie susținută, ajutată de presa abdominală (de mușchii presei abdominale) pentru a exercita o forță mare asupra bazei plămânilor, în vederea creării presiunii subglotice necesare susținerii sunetelor înalte din registrul acut. Fără această presiune subglotică, creată de presa abdominală și de mușchii toracici expiratori (coborâtori ai coastelor), repetăm, nu se pot cânta frumos frazele cu ambitus vocal mare.

Un exemplu plastic îl putem da cu furtunul grădinarului. Dacă apa care iese pe furtun nu are presiune suficientă pentru udat grădina (pentru a uda și plantele care sunt mai la distanță – în speță acutele cântărețului), atunci grădinarul strânge puțin, strangulează cu mâna deschiderea furtunului sau acoperă parțial orificiul furtunului, ca să strâmtoreze ieșirea apei pe furtun. În felul acesta apa va *țâșni* și va ajunge până la distanța dorită, dar pe un fir subțire de apă. Tot așa se întâmplă și cu coloana (de aer) sonoră care, în registrul acut, nu iese pe toată deschiderea orificiului superioar al laringelui dacă nu este susținută suficient de presa abdominală și de mușchii expiratori ai toracelui (în expirația forțată) care presează și ei plămânii (presează aerul din plămâni) cu pereții costali pe care sunt fixați.

Pentru a scoate cât mai bine în evidență marea importanță a respirației corecte în canto, redăm mai jos câteva paragrafe scrise de mari cântăreți.

Renumita cântăreață Virginia Zeani, Dr. Honoris Causa al Academiei de muzică din Cluj, de origine română, în prezent profesor de canto în Statele Unite, la vârsta ei de 75 de ani, a declarat în ziarul Formula As nr. 464 din luna mai 2001: „Mă mențin în formă (în forma de a cânta bine n.n.) respirând corect și mâncând bine" (având deci și condiții bune de viață n.n.).

Apreciatul cântăreț George Niculescu-Basu își începe cartea sa cu următoarea frază: „Școala de belcanto – școala cântului frumos – spune: Chi sa ben respirare, sa ben cantare, adică, cine

ştie să respire bine, ştie să cânte bine. Pătrunde-te de acest adevăr tinere"[39].

În cartea *Caruso* se menţionează: „Caruso ştia că respiraţia este forţa propulsoare a vocii de care depinde intonaţia, emisia vocală şi frazarea muzicală. De aceea a dedicat o mare parte a studiilor şi gândirii sale acestui pilon de bază al artei"[40].

Aceiaşi autori redau cuvintele lui Caruso: „De ce nu învaţă cântăreţul mai întâi cum să respire. Este imposibil să se cânte artistic fără stăpânirea completă a respiraţiei. De ce nu se gândesc cântăreţii mai profund şi de ce nu lucrează cu inteligenţă"[41].

Aceiaşi autori mai menţionează despre Caruso: „Rolul esenţial în arta sa l-a avut însă tehnica sa minunată. Respiraţia sa era desăvârşită (...) după ce întregul său mecanism vocal-respirator a început să funcţioneze în mod natural, dezvoltarea tehnicii nu a fost altceva decât o chestiune de muncă şi de timp"[42]. Tot în cartea *Caruso* se mai menţionează: „Exerciţiile respiratorii folosite de Caruso i-au întărit în aşa măsură diafragma (şi muşchii abdominali – presa abdominală n.n.), încât îi făcea plăcere să dea elevilor o mică dovadă a forţei sale. Îi invita să-l lovească cu pumnul în regiunea muşchilor abdominali. Printr-o voită şi bruscă contractare a acestor muşchi – şi implicit şi a diafragmei – pumnul era respins cu violenţă"[43].

În cartea *Şaliapin* se afirmă: „Întocmai cum arcuşul lucrează cu iscusinţă pe cele 4 coarde, tot aşa şi vocea este pusă în mişcare de o respiraţie iscusit dirijată. Mulţi cântăreţi cântă cu o respiraţie scurtă, şi aceea fiind dezordonată, nedirijată cu iscusinţă. De aceea unii se plafonează, iar alţii regresează"[44]. În aceeaşi carte este scris: „Cine îngăduia lui Şaliapin să obţină

39 Gh. Niculescu-Basu, op. cit., pag. 5
40 Pierre V.R. Key şi Bruno Zirato, op. cit., pag. 195
41 Ibidem, pag. 199
42 Ibidem, pag. 181-182
43 Ibidem, pag. 197
44 Lev Niculin, *Şaliapin*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1959

efecte vocale irealizabile pentru majoritatea cântăreților? Răspunsul este foarte clar: „Respirația lui fenomenală". Ce înțelegem prin fenomenală? Înțelegem capacitate mare şi forță mare şi iscusit dirijată prin antrenament. Toate se obțin prin exerciții, prin antrenamente"[45].

În concluzie, pentru a cânta bine trebuie să facem trei feluri de exerciții respiratorii: 1) exerciții pentru mărirea capacității de respirație a plămânilor; 2) exerciții pentru mărirea forței muşchilor expiratori (necesară formării presiunii subglotice); 3) exerciții pentru dozarea aerului şi iscusința dirijării aerului sonor (prin controlul voluntar, cortical, al expirației în cânt).

[45] Ibidem

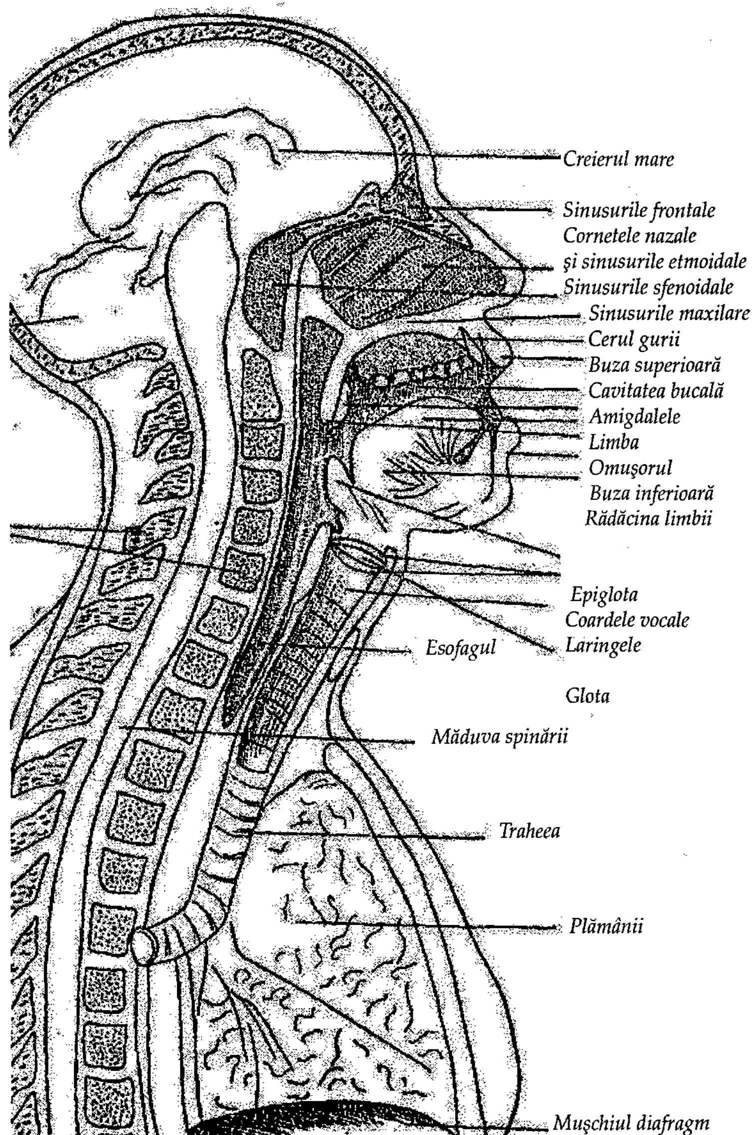
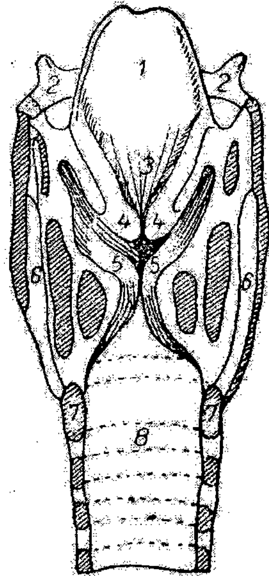
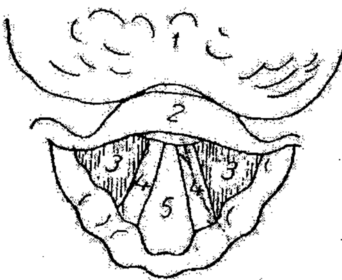


Fig. 1 Aparatul fonator
(secţiune sagitală)
(după Octav Cristescu)

Laringele (secțiune verticală)

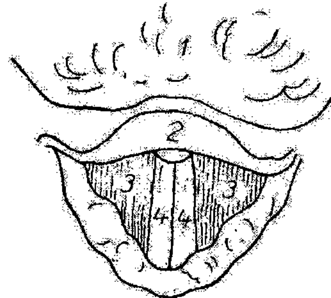
1. Epiglota
2. Osul hioid
3. Glota
4. Coardele vocale superioare
5. Coardele vocale inferioare
6. Cartilajul tiroid
7. Cartilajul cricoid
8. Traheea





A

A. Glota deschisă



B

B. Glota închisă

1. Limba
2. Epiglota
3. Coardele vocale superioare
4. Coardele vocale inferioare
5. Deschizătura traheei (glota)

Fig. 2 (după George Niculescu-Basu)

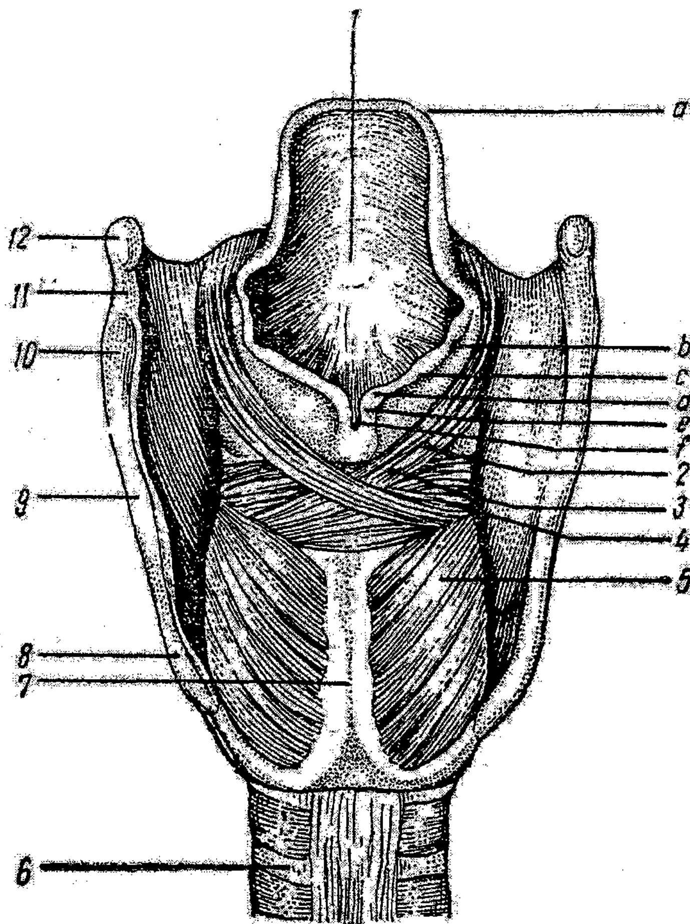


Fig. 3 Muşchii laringelui (văzuţi posterior, după ridicarea mucoasei faringelui)
(după Victor Papilian)

1. Aditusul laringelui, delimitat de: a. epiglotă, b. plica ariepiglotică, c. tuberculul cuneiform, d. tuberculul corniculat, e. cartilajul aritenoid şi f. scobitura interaritenoidiană. 2. M. ariepiglotic. 3. M. aritenoidian oblic. 4. M. aritenoidian transvers. 5. M. cricoaritenoidian posterior. 6. Traheea. 7. Lama cartilajului cricoid. 8. Cornul inferior al cartilajului tiroid. 9. Marginea poşterioară a cartilajului tiroid. 10. Cornul superior al cartilajului tiroid. 11. ligamentul tirohioidian. 12. Cornul mare al osului hioid

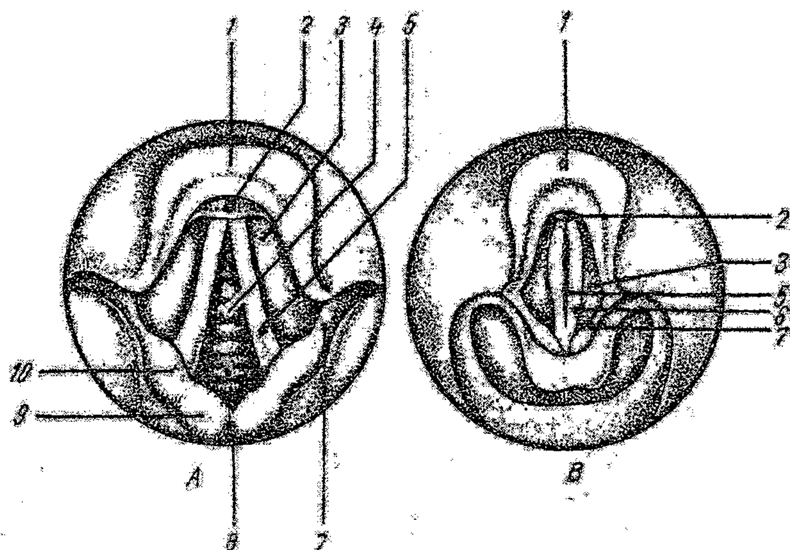


Fig. 4 Imaginea (laringoscopică) a cavității laringelui.
A. Glota deschisă. B. Glota închisă.
(după Victor Papilian)

1. Epiglota. 2. Tuberculul epiglotei. 3. Plică ventriculară.
4. Glota prin care se vede cavitatea infraglotică şi traheea. 5. Fanta glotică.
6. Plică vocală. 7. Plica ariepiglotică. 8. Scobitura interaritenoidiană.
9. Tuberculul corniculat. 10. Tuberculul cuneiform.

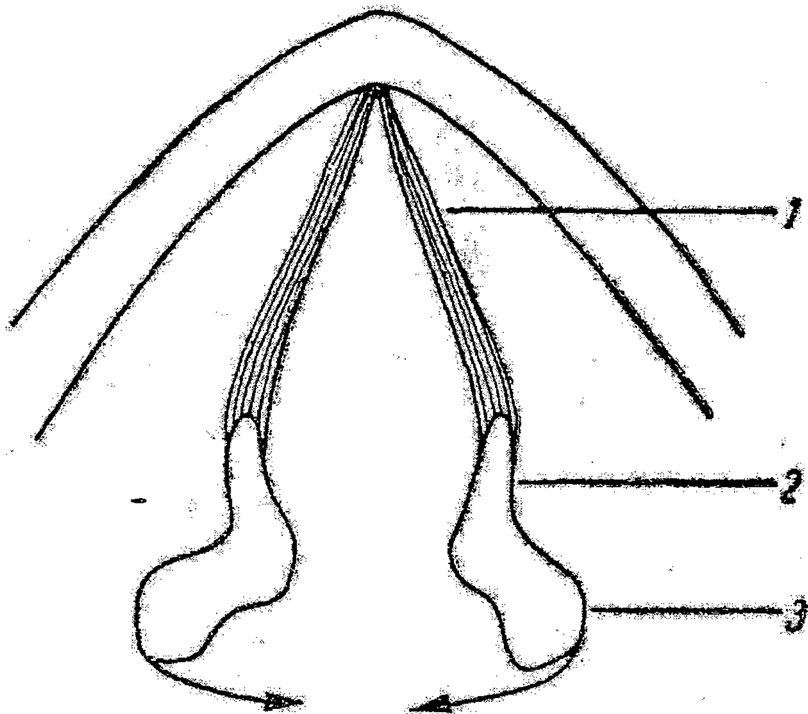


Fig. 5 Acțiunea mușchiului cricoaritenoidian posterior (reprezentată de direcția săgeților) (după Victor Papilian)

1. Plică vocală. 2. Procesul vocal al cartilajului aritenoid. 3. Procesul muscular al cartilajului aritenoid

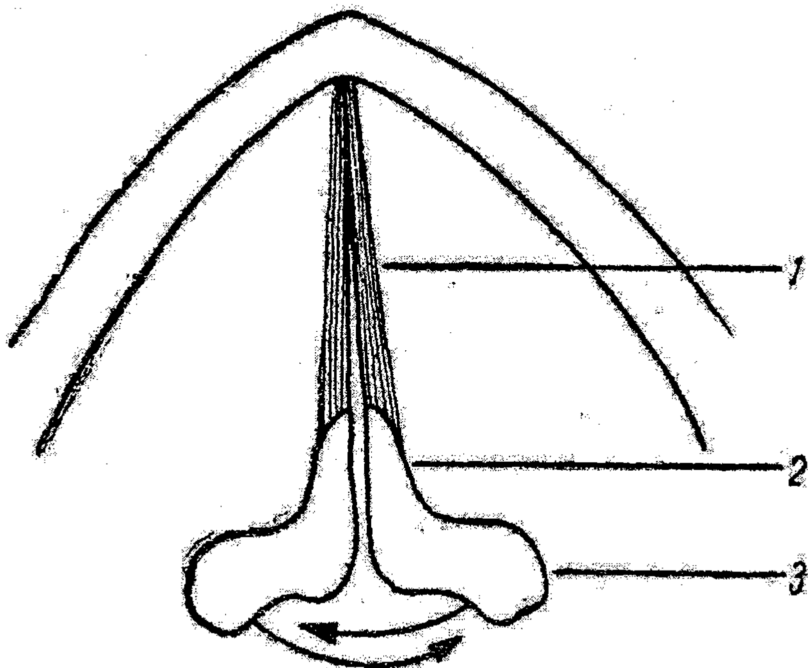


Fig. 6 Acțiunea mușchiului aritenoidian transvers și a mușchilor aritenoizi oblici (reprezentată de direcția săgeților) (după Victor Papilian)

1. Plică vocală. 2. Procesul vocal. 3. Procesul muscular al cartilajului aritenoid

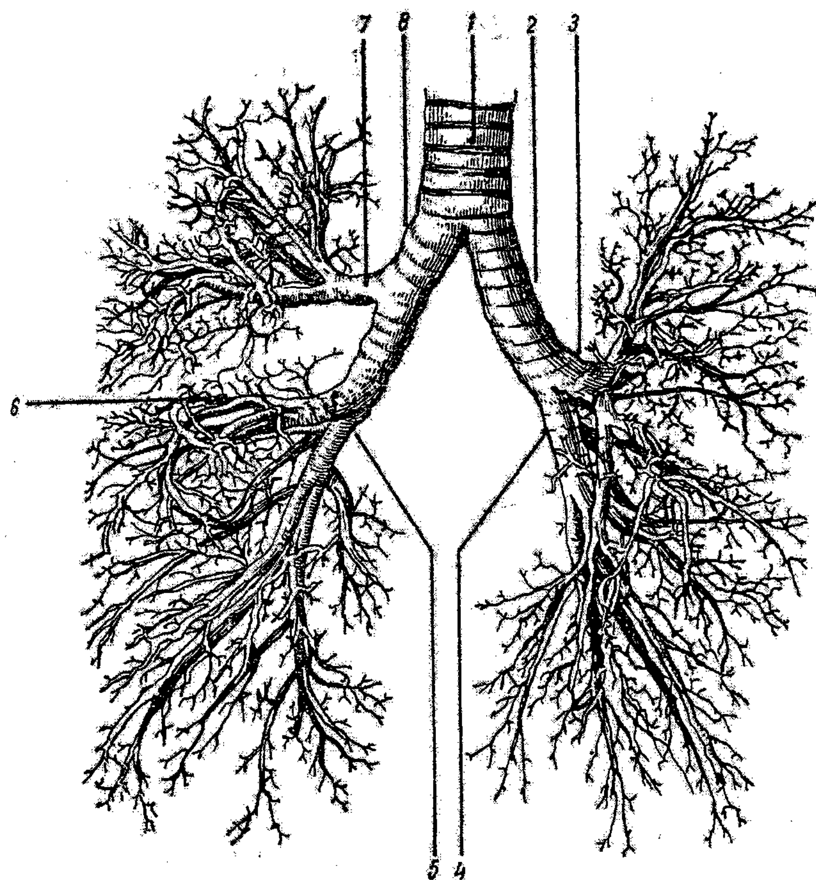


Fig. 7 Arborele bronhic
(după Victor Papilian)

1. Traheea. 2. Bronhia stângă. 3. Bronhia lobară superioară stângă. 4. Bronhia lobară inferioară stângă. 5. Bronhia lobară inferioară dreaptă. 6. Bronhia lobară mijlocie dreaptă. 7. Bronhia lobară superioară dreaptă. 8. Bronhia dreaptă.

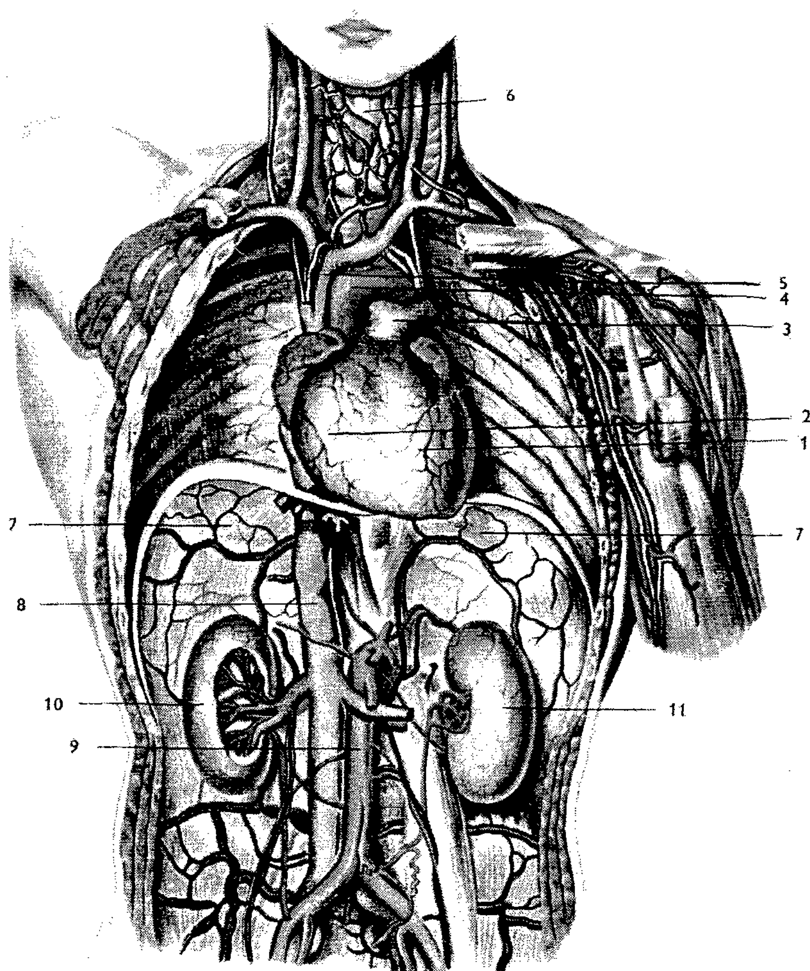


Fig. 8 Organele interne ale corpului omenesc, situate pe plan profund, văzute după ridicarea peretelui anterior al trunchiului. 1. Ventriculul stâng. 2. Ventriculul drept. 3. Artera pulmonară. 4. Artera aortă. 5. Vena cavă superioară. 6. Laringele; mai jos se văd tiroida şi venele ei. 7. Diafragmul. 8. Vena cavă inferioară. 9. Partea abdominală a aortei. 10. Rinichiul drept cu vasele lui. 11. Rinichiul stâng. (după Wilhelm A. Wander — *Natur Medizin*)

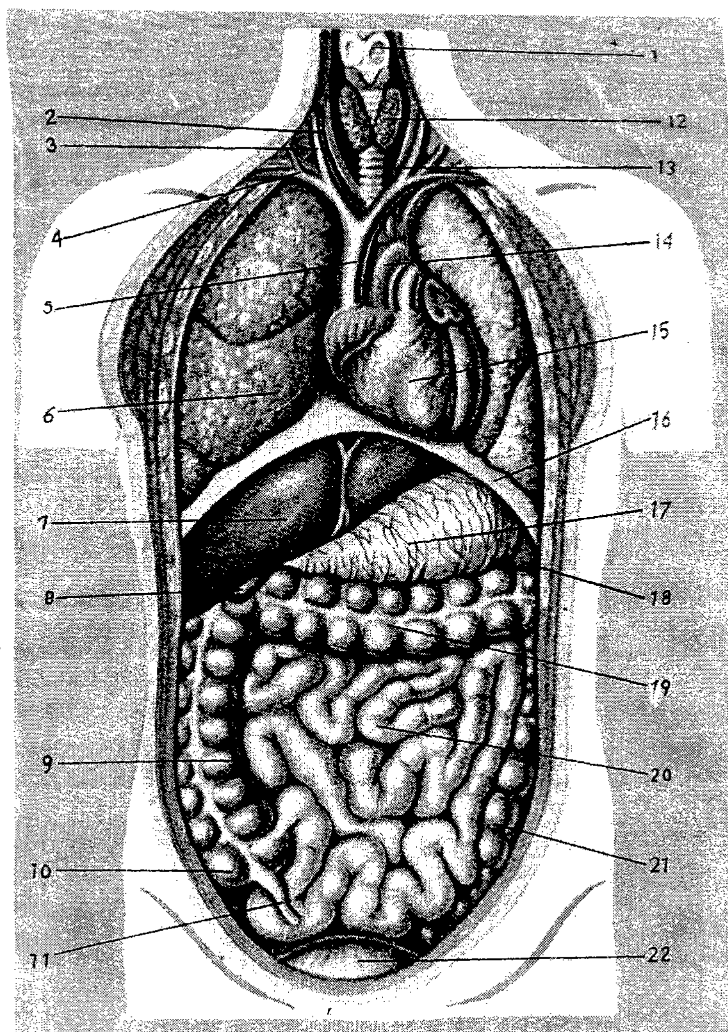


Fig. 9 Topografia organelor toracice şi abdominale:
1. Laringele. 2. Artera carotidă comună. 3. Vena jugulară internă. 4. Vena subclaviculară. 5. Vena cavă superioară. 6. Plămânul drept. 7. Ficat. 8. Vezicula biliară. 9. Colon ascendent. 10. Cec. 11. Apendice vermiform. 12. Tiroidă. 13. Traheea. 14. Aorta. 15. Inima. 16. Diafragm. 17. Stomac. 18. Splina. 19. Colon transvers. 20. Intestin subţire. 21. Colon descendent. 22. Vezica urinară

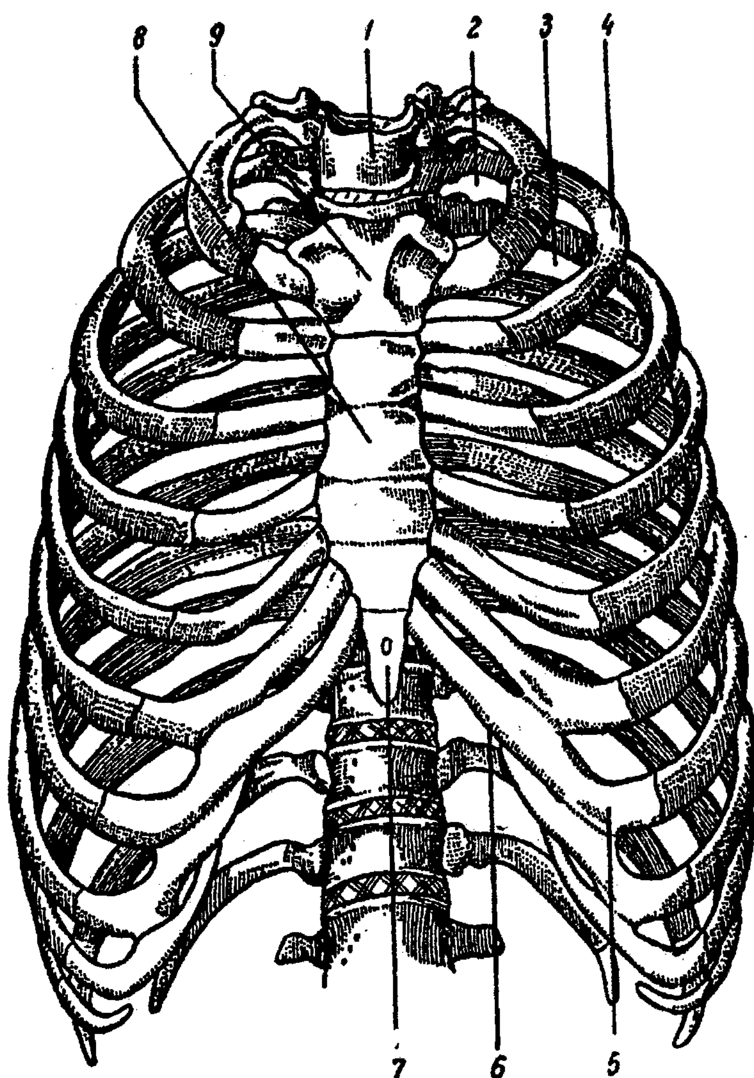


Fig. 10 Toracele văzut anterior
(după Victor Papilian)

1. Vertebra T_1. 2. Orificiul superior al toracelui. 3. Spaţiul intercostal. 4. Coastă osoasă. 5, Cartilaj costal. 6. Arcul costal. 7. Procesul xifoidian. 8. Corpul sternului. 9. Manubriul sternului

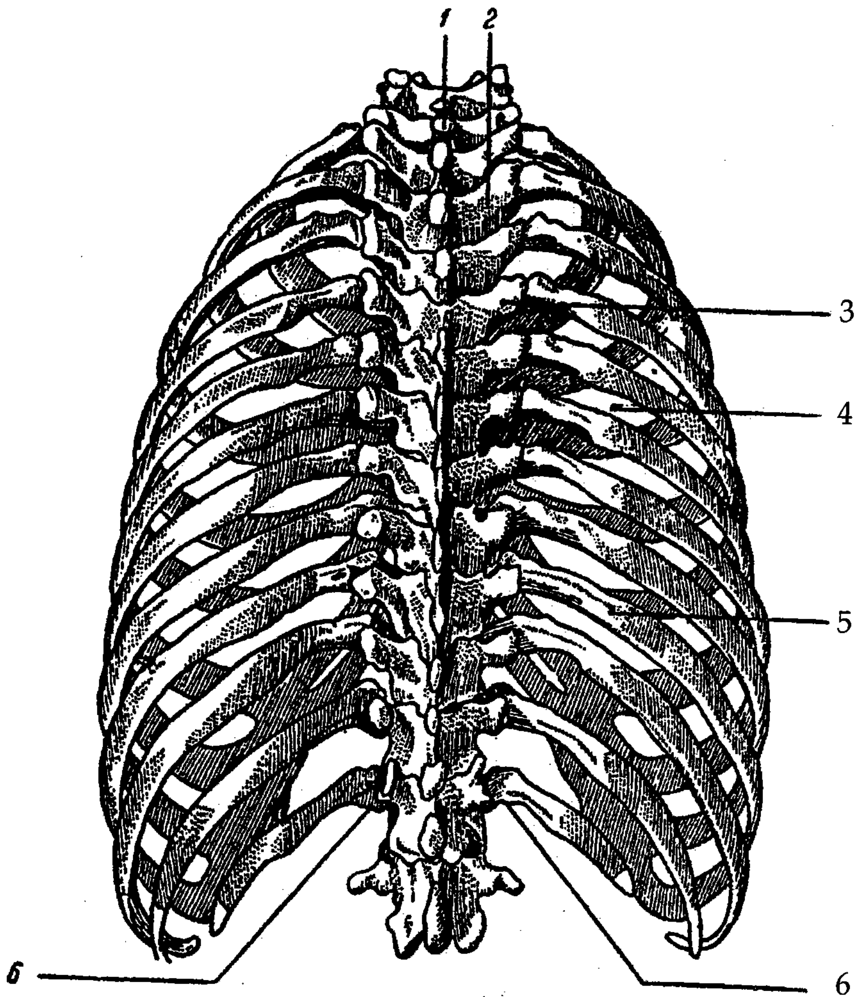


Fig. 11 Toracele văzut posterior
(după Victor Papilian)
1. Procesele spinoase, formând creasta spinală. 2. Şanţul vertebral. 3. Procesul transversar. 4. Spaţiu intercostal. 5. Unghiul costal. 6. Scobiturile costovertebrale (renale)

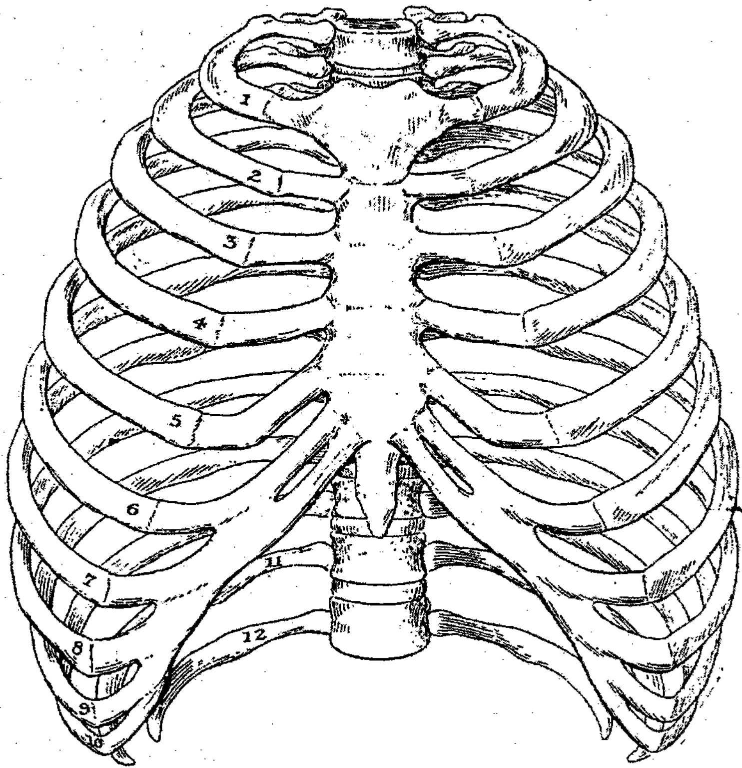


Fig. 12 Scheletul toracelui. Aspect anterior (după Gr. T. Popa din *Anatomia lui Gray*)

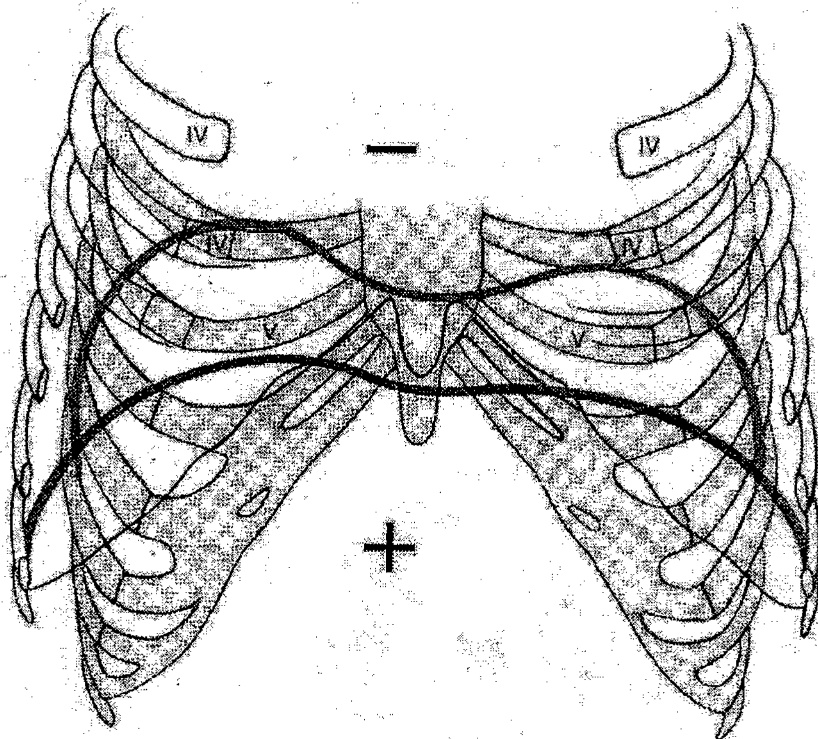


Fig. 13 Vedere anterioară a regiunii toracoabdominale şi conturul diafragmei în inspiraţie (jos) şi expiraţie (sus)

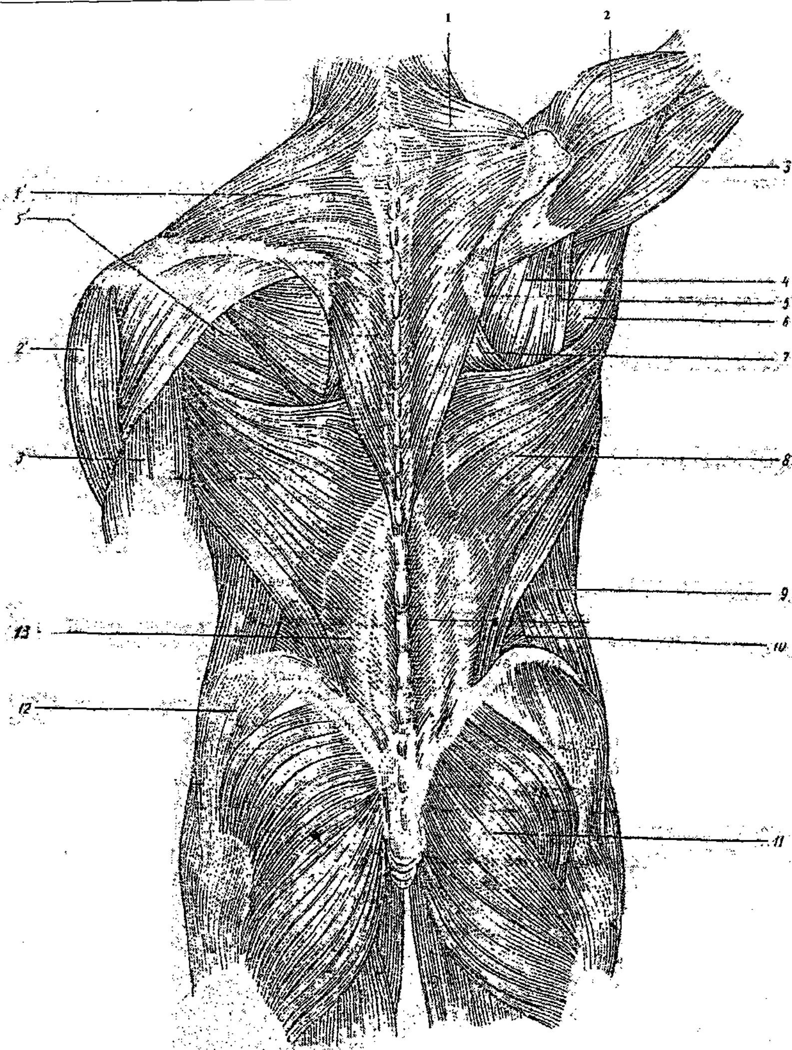


Fig. 14 Mușchii spatelui (planul superficial)
(după Victor Papilian)
1, 1'. M. trapez. 2, 2'. M. deltoid. 3,3 '. M. triceps brahial. 4. M. infraspinos. 5, 5'. M. rotund mic. 6. M. rotund mare. 7. M. romboid mare. 8. M. latissim. 9. M. oblic extern. 10. M. oblic intern. 11. M. gluteu mare. 12. Fascia gluteală. 13. Fascia toracolombară

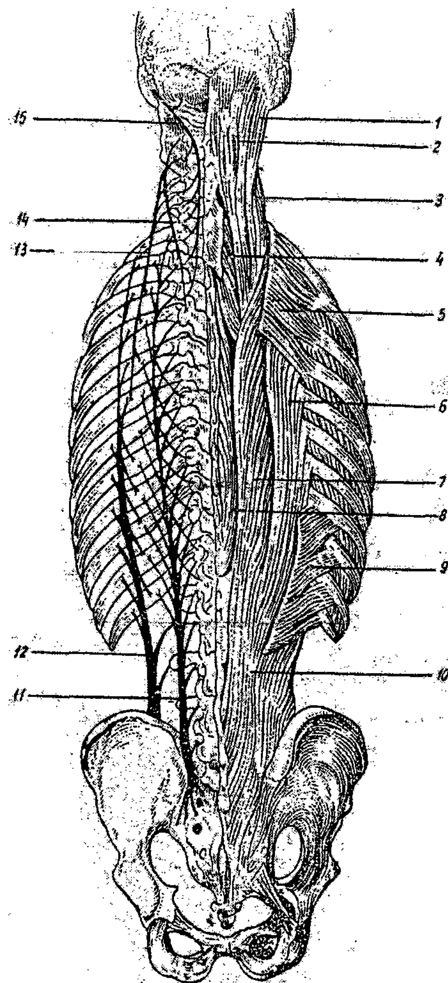


Fig. 15 Muşchii planurilor III şi IV ale spatelui
(în partea stângă, schemă liniară)
(după Victor Papilian)

1. M. longissim al capului. 2.M. semispinal al capului. 3. M. longissim cervical. 4. M. semispinal al spatelui. 5. M. dinţat posterior şi superior (secţionat). 6. M. iliocostal. 7. M. longissim. 8. M. spinal. 9. M. dinţat posterior şi inferior (secţionat). 10. Masa comună. 11. M. longissim. 12. M. iliocostal. 13. M. iliocostal cervical. 14. M. longissim cervical. 15. M. longissim al capului

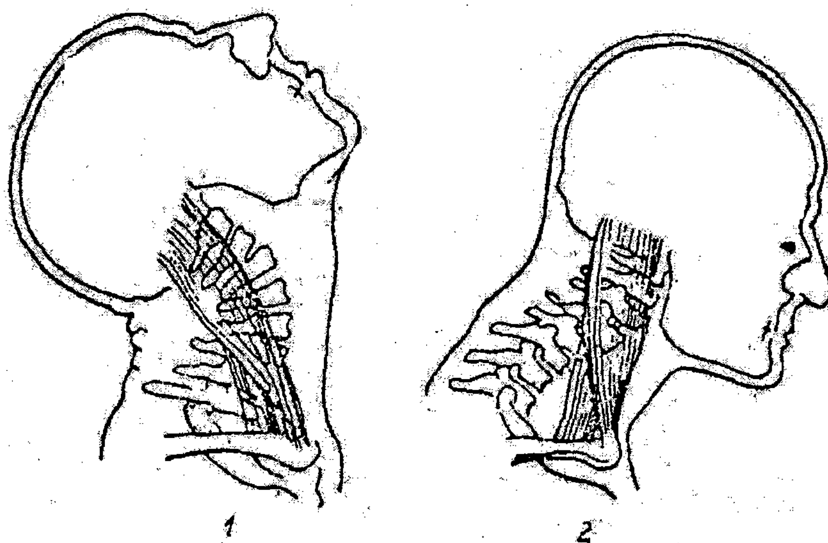


Fig. 16 Acțiunea mușchiului sternocleidomastoidian (după Victor Papilian)
1. Extensiunea capului şi a coloanei cervicale.
2. Flexiunea coloanei cervicale combinată cu extensiunea capului

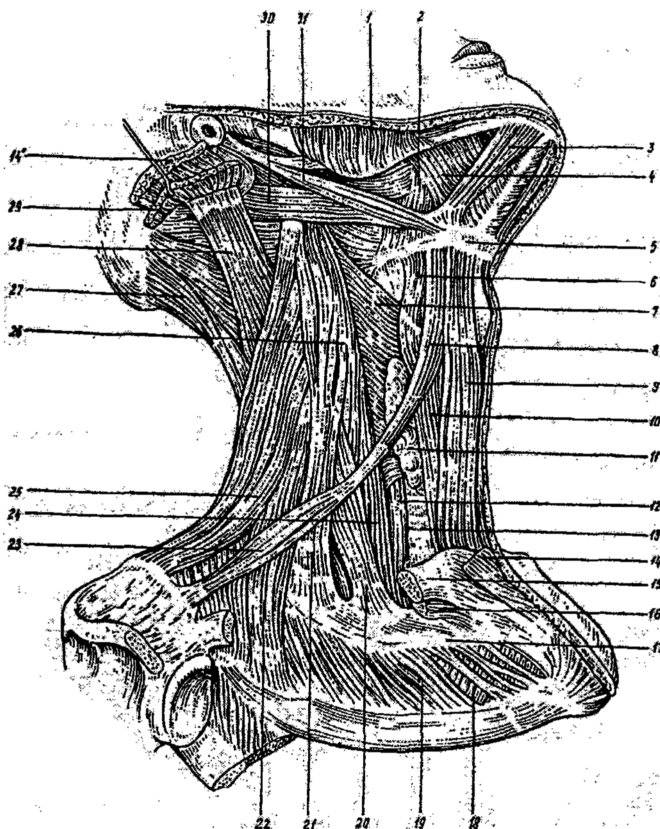


Fig. 17 Muşchii gâtului
(după secţionarea sternocleidomastoidianului)
(după Victor Papilian)

1. M. maseter. 2. M. hioglos. 3. Pântecul anterior al m. digastric. 4. M. milohioidian. 5. Osul hioid. 6. M. tirohioidian. 7. M. constrictor inferior al faringelui. 8. Pântecul superior al m. omohioidian. 9. M. sternohioidian. 10. M. sternotiroidian. 11. Glanda tiroidă. 12. Esofagul. 13. Traheea: 14. 14'. M. sternocleidomasioidian. 15. Clavicula. 16. M. subclavicular. 17. Coasta I-a. 18. M. intercostal intern. 19. M. intercostal extern. 20. M. scalen anterior. 21. M. scalen mijlociu. 22. M. scalen posterior. 23. Pântecul inferior al m. omohioidian. 24. M. lung al gâtului. 25. M. ridicător al scapulei. 26. M. lung al capului. 27. M. semispinal al capului. 28. M. longissim al capului. 29. M. spleniu al capului. 30. Pântecul posterior al m. digastric. 31. M. stilohioidian

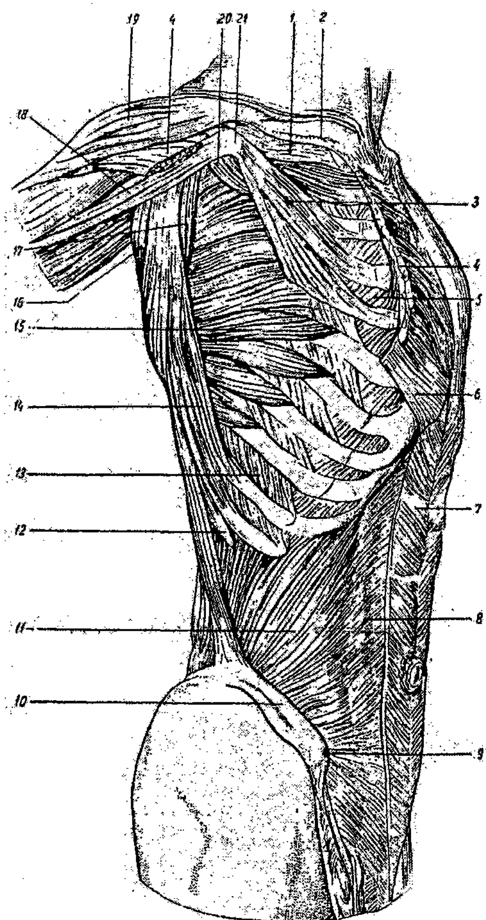


Fig. 18 Muşchii peretelui anterolateral al trunchiului (după Victor Papilian)

1. M. subclavicular. 2. Clavicula. 3. M. pectoral mic. 4. 4'. M. pectoral mare. 5. M. intercostal intern. 6. Porţiunea abdominală a m. pectoral mare. 7. Lama anterioară a tecii muşchiului drept abdominal. 8. Aponevroza muşchiului oblic intern. 9. Spina iliacă anterosuperioară. 10. Creasta iliacă. 11. M. oblic intern. 12. Coasta a XII-a. 13. M. Intercostal extern. 14. M. latissim. 15. M. dinţat anterior. 16. M. rotund mare. 17. M. subscapular. 18. M. coracobrahial. 19. M. deltoid. 20. Porţiunea superioară a muşchiului dinţat anterior. 21. Procesul coracoid

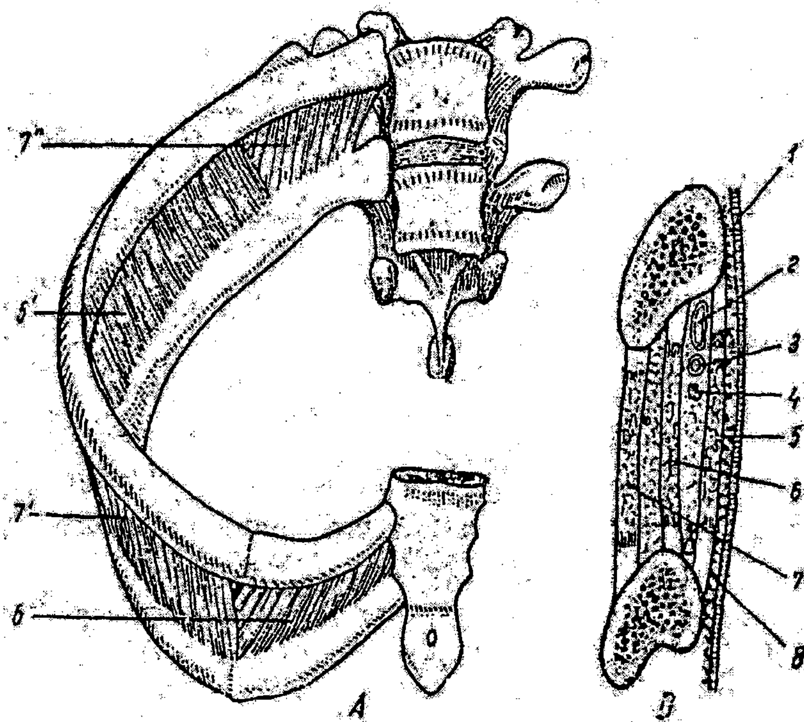


Fig. 19 Muşchii intercostali
(după Victor Papilian)
A. Văzuţi din partea anterioara într-un spaţiu intercostal.
B. Secţiune verticală în porţiunea mijlocie a unui spaţiu intercostal.
1. Pleura parietală. 2. Vena intercostală. 3. Artera intercostală. 4. Nervul intercostal. 5, 5'. M. intercostal intim. 6, 6'. M. intercostal intern. 7, 7', 7". M. intercostal extern. 8. Fascia endotoracică

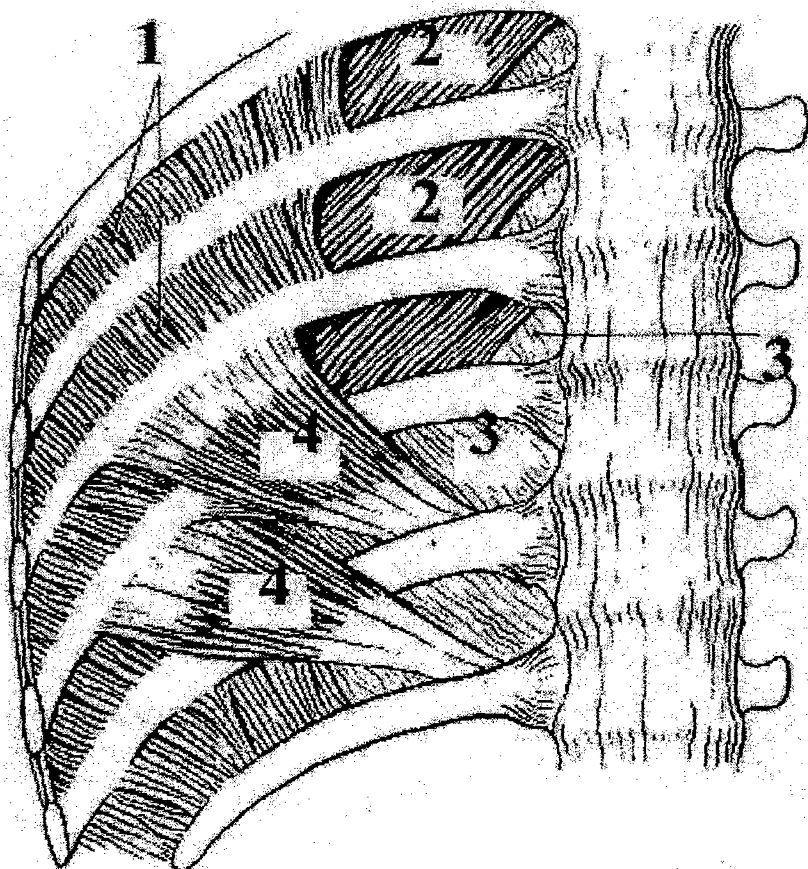


Fig. 20 Muşchii toracelui. Vedere din interior.
1. M. Intercostali interni. 2. M. Intercostali externi.
3. Membrane intercostale interne. 4. M. Subcostali

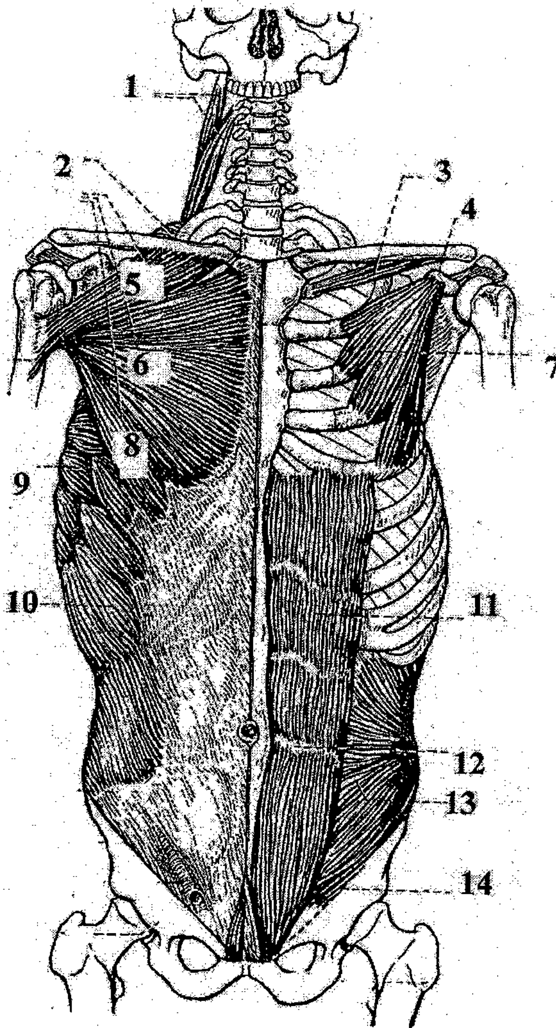


Fig. 21 Muşchii trunchiului văzuți din față
1. M. Scaleni. 2. M. Pectoral mare cu cele trei fascicule ale sale (5, 6, 8). 3. M. Subclavicular. 4. Procesul coracoid. 7. M. Pectoral mic. 9. M. Dințat anterior. 10. M. Oblic extern al abdomenului. 11. M. Drept abdominal. 12. Intersecție tendinoasă în m. drept abdominal. 13. M. Oblic intern al abdomenului. 14. Regiunea inghinală.

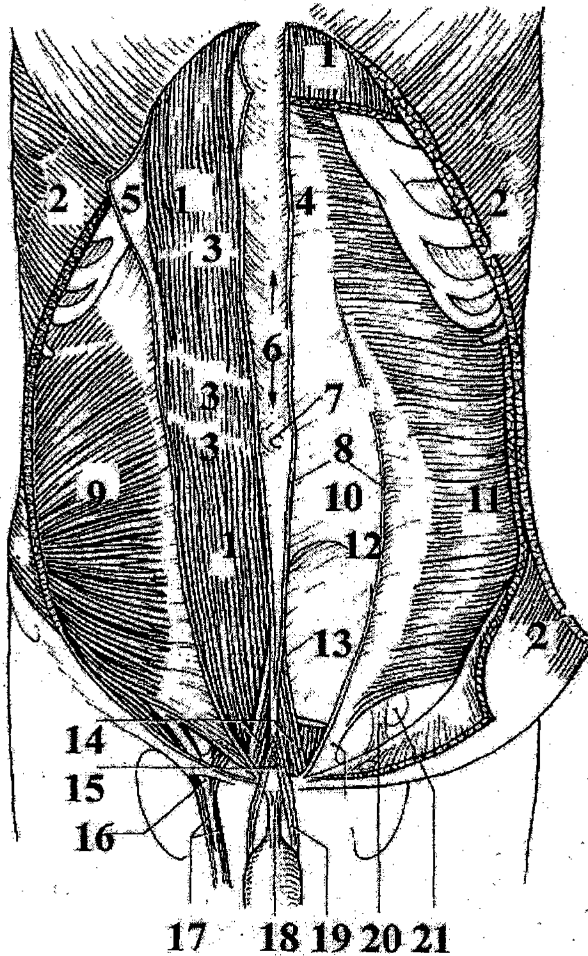


Fig. 22 Peretele anterolateral. Planuri musculare

1. M. Drept abdominal 2. M.M. Oblic extern. 3. Intersecții tendinoase ale m. drept abdominal. 4. Teaca m. drept abdominal, lama posterioară. 5. Teaca m. drept abdominal, lama anterioară. 6. Linia albă. 7. Ombilic. 8. Lama anterioară a tecii m. drept abdominal. 9. M. Oblic intern. 10. Lama posterioară a tecii muşchiului drept abdominal. 11. M. Transvers. 12. Linia arcuată. 13. Fascia transversalis. 14. M. Piramidal 15. Linia albă. 16. Inel inghinal superficial. 17. M. Cremaster. 18. Ligament suspensor. 19, 20, 21. Peretele posterior al canalului inghinal

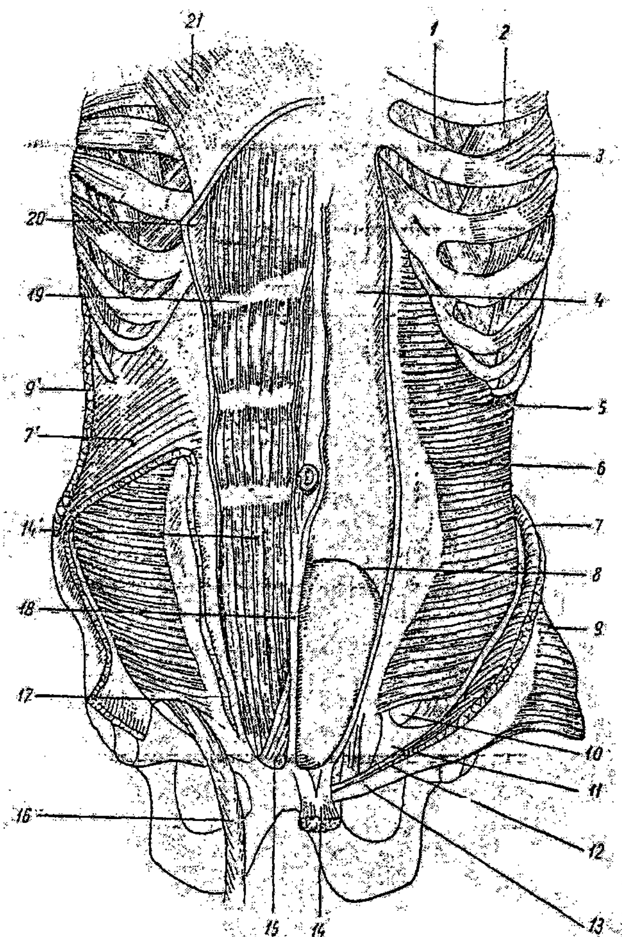


Fig. 23 Muşchii peretelui abdominal anterolateral (în partea stângă m. drept abdominal a fost scos din teaca lui)

1. Membrana intercostală externă. 2. M. intercostal extern. 3. M. dinţat anterior. 4. Lama posterioară a tecii muşchiului drept abdominal. 5. M. transvers abdominal. 6. Linia semilunară. 7, 7' M. oblic intern. 8. Linia arcuată. 9. 9' M. oblic extern. 10. Fascia transversalis. 11. Ligamentul interfoveolar. 12. Ligamentul inghinal. 13. Ligament Henle. 14, 14' M. drept abdominal. 15. M. piramidal. 16. M. cremaster. 17. Tendonul conjunct. 18. Linia albă. 19. Intersecţie tendinoasă. 20. Lama anterioară a tecii muşchiului drept abdominal. 21. Fasciculul abdominal al muşchiului pectoral mare

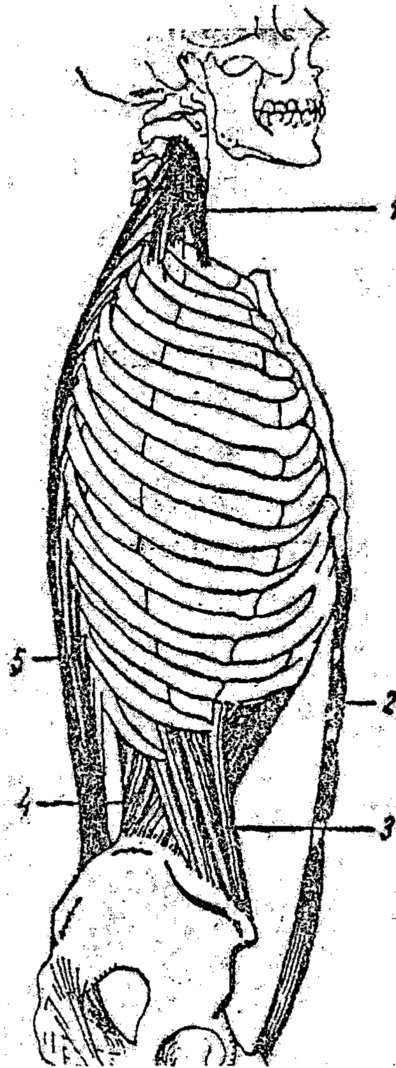


Fig. 24 Vedere laterală a unor muşchi ai trunchiului (schemă) (după Victor Papilian)

1. Muşchii sclaleni. 2. M. drept abdominal. 3. M. oblic extern. 4. M. oblic intern. 5. M. extensor al coloanei (erector spinae)

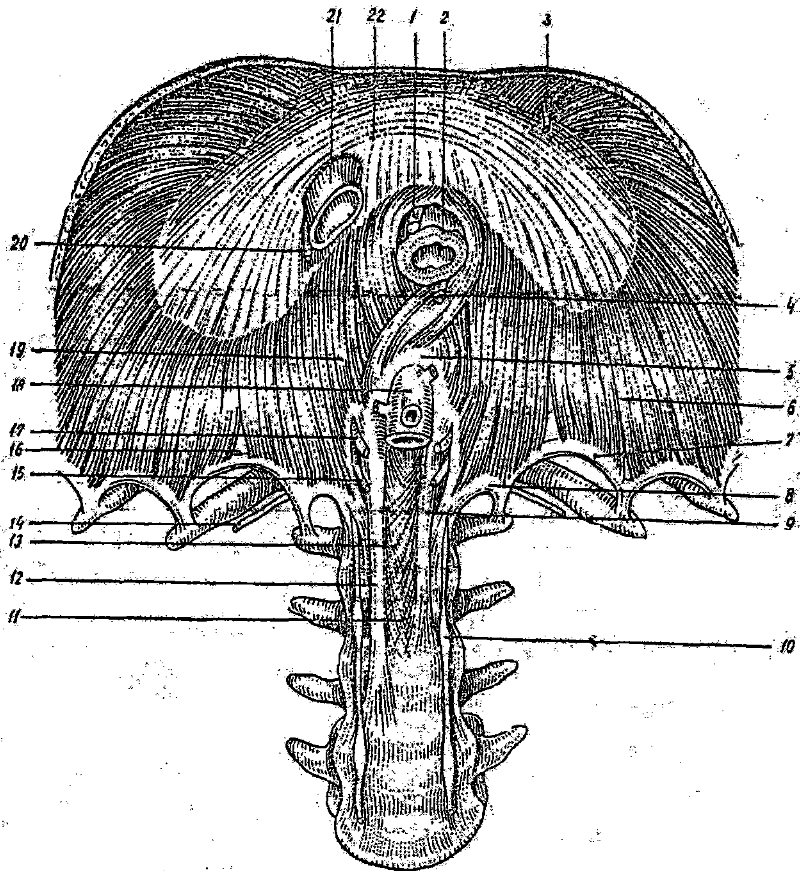


Fig. 25 Fața inferioară a diafragmei
(după Victor Papilian)

1. Trunchiul vagal anterior. 2. Esofagul. 3. Nervul frenic stâng. 4. Trunchiul vagal posterior. 5. Ligamentul arcuat median. 6. Porțiunea costală. 7. Ligamentul arcuat lateral. 8. Ligamentul arcuat medial. 9. Stâlpul stâng. 10. Ganglionii trunchiului simpatic. 11. Vertebra lombară a III-a. 12. Stâlpul drept. 13. Vertebra lombară a II-a. 14. Nervul subcostal. 15. Nervul splanhnic mic. 16. Trigonul lombocostal. 17. Nervul splanhnic mare. 18. Artera aortă. 19. Porțiunea lombară. 20. Nervul frenic drept. 21. Vena cavă inferioară. 22. Centrul tendinos.

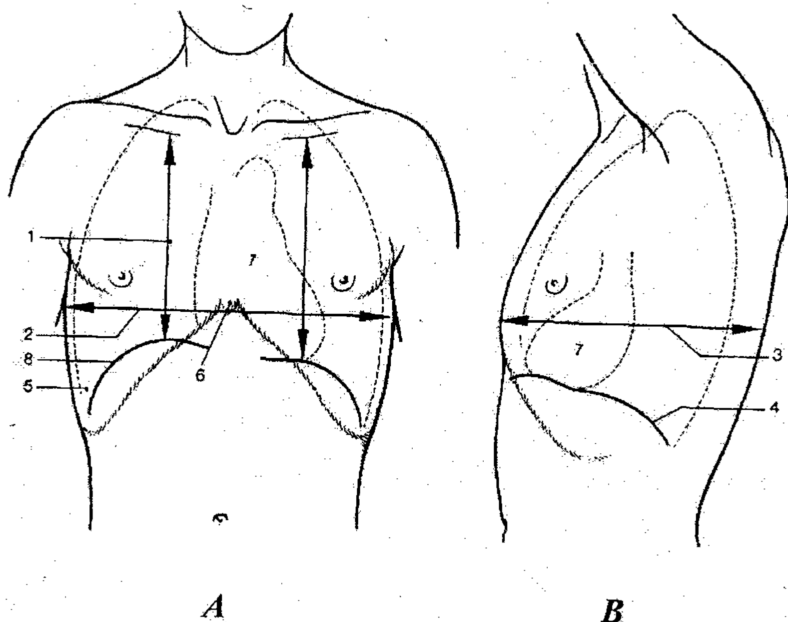


Fig. 26 Imagini schematice ale toracelui în inspirţie (A. din faţă; B. din profil) care indică jocul cupolelor diafragmatice A şi B
1. Diametrul vertical. 2. Diametrul transversal. 3. Diametrul sagital sau antero-posterior. 4. Cupola diafragmatică. 5. Cupola diafragmatică văzută din faţă. 6. Procesul (apendicele) xifoid. 7. Inima

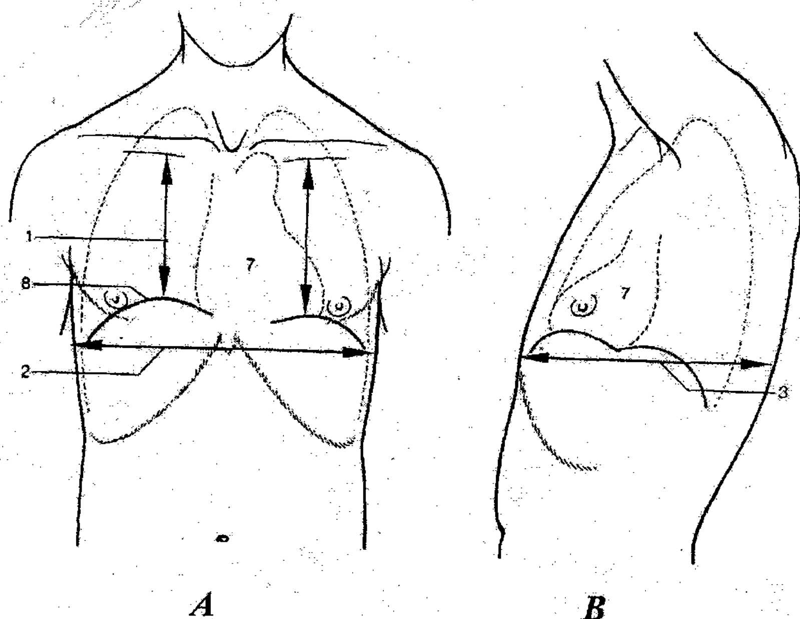


Fig. 27 Imagini schematice ale toracelui în expirație. (A. din față; B. din profil). A și B.:
1. În expirație diametrul vertical al toracelui scade, iar bolta diafragmatică se înalță. 2. Diametrul transversal. 3. Diametrul sagital (antero-posterior). 7. Inima. 8. Bolta diafragmatică dreaptă văzută din față.

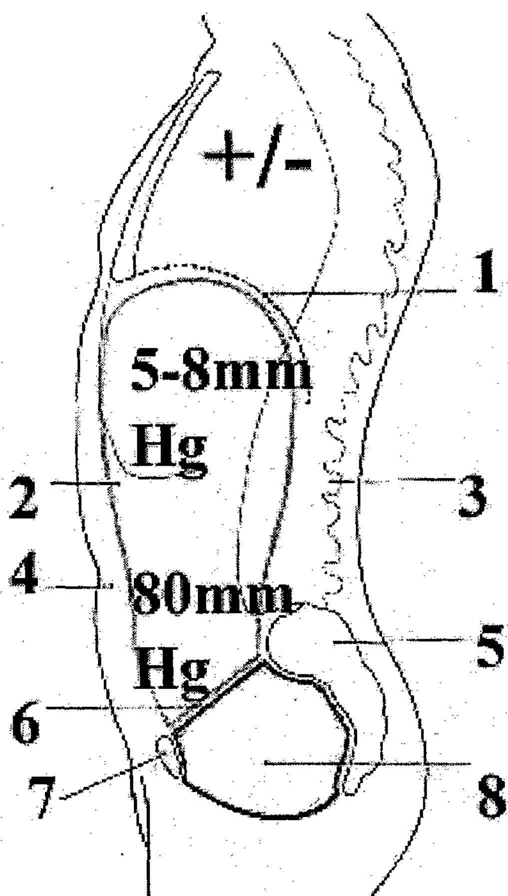


Fig. 28 Secțiune sagitală schematică prin trunchi ce indică compartimentele sale şi presiunile normale care se dezvoltă în timpul diferitelor activități fiziologice. Toracele funcționează cu presiune pozitivă/negativă intermitentă necesară respirației. Abdomenul este permanent sub presiune pozitivă care poate varia în funcție de efortul depus.
1. Diafragma. 2. Cavitatea abdominală. 3. Coloana vertebrală. 4. Peretele abdominal anterior. 5. Sacrul. 6. Limita de separație între abdomen şi bazin. 7. Pubele. 8. Cavitatea pelviană

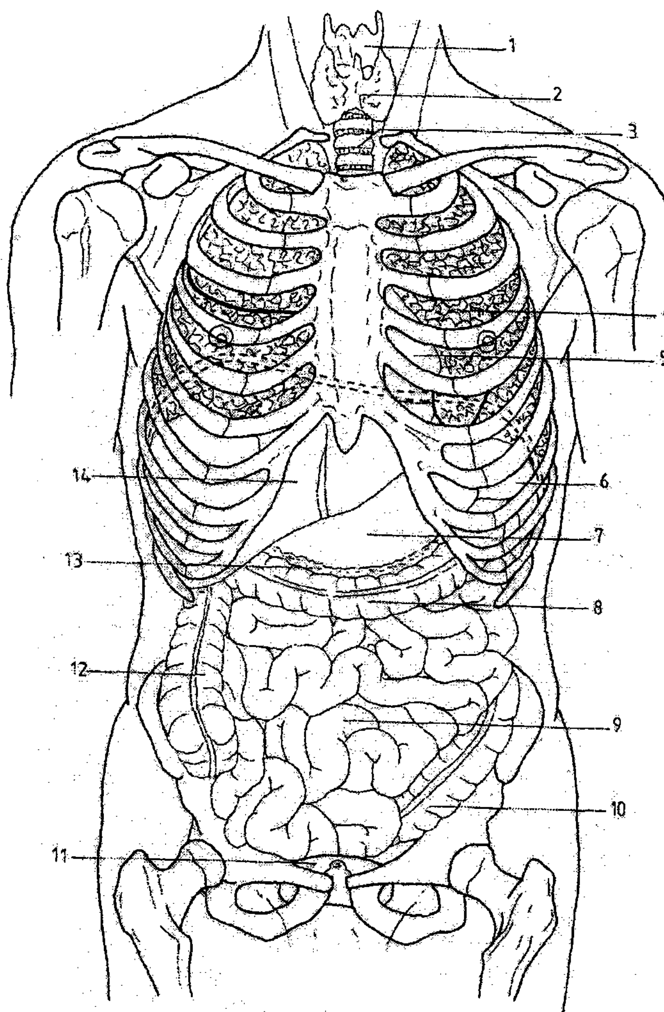


Fig. 29 Imagine de ansamble privind conținutul cavităților trunchiului

1. Cartilajul tiroid. 2. Glanda tiroidă. 3. Traheea. 4. Spațiu intercostal prin care se vede plămânul. 5. Pericard. 6. Splina. 7. Stomacul 8. Colonul transvers. 9. Intestinul subțire. 10. Colonul descendent. 11. Vezica urinară. 12. Colonul ascendent. 13. Colonul transvers. 14. Ficatul. Punctat se observă diafragma care separă toracele de abdomen

„Cine îngăduia lui Şaliapin să obţină efecte irealizabile pentru majoritatea cântăreţilor? Răspunsul este clar: Respiraţia lui fenomenală."

(Lev Niculin)

CAPITOLUL 2

EXERCIŢII RESPIRATORII

2.1. Exerciţii pentru mărirea capacităţii de respiraţie

Se inspiră liniştit şi profund aer curat, pe nas, 4-5 secunde, se reţine aerul inspirat 2-3 secunde, după care se expiră pe gură şi puţin pe nas (ca în timpul cântării sau al vorbirii, fără lipirea vălului palatin de peretele posterior al faringelui nazal) într-un timp cel puţin dublu faţă de timpul în care am inspirat. Aceste exerciţii trebuie făcute zilnic cel puţin 10 minute, cu detaliile arătate mai jos.

În timpul exerciţiilor trebuie să ne controlăm funcţionarea muşchilor toracici inspiratori şi să-i antrenăm în aşa fel ca aerul inspirat să intre mai mult în partea de jos a toracelui, unde coastele sunt mai mobile şi se pot mişca mult în afară, pentru mărirea capacităţii respiratorii. Deci respiraţia să nu fie numai diafragmatică (cum se întâmplă la mulţi cântăreţi), ci ea trebuie să fie şi costală (una o sprijină şi o completează pe cealaltă). Numai acest fel de respiraţie este o respiraţie completă şi corectă. De aceea se numeşte „costodiafragmatică".

Mai trebuie să urmărim cu atenţie ca muşchii abdominali să fie relaxaţi în timpul inspiraţiei, pentru a permite plămânilor

mărirea capacității lor la maximum în procesul respirator. În timpul inspirației profunde (forțate) pereții abdomenului trebuie să se bombeze, fiind împinși în afară de către viscerele abdominale presate de diafragma ce se contractă. Contracția diafragmei lasă loc de extindere a plămânilor prin diferența de presiune creată. Dacă mușchii abdominali vor fi încordați în timpul inspirației profunde, atunci bombarea abdomenului nu se va mai putea produce și, ca urmare, cantitatea de aer inspirat va fi mai mică. Mușchii abdominali trebuie deci să fie relaxați în timpul inspirației; ei trebuie să fie activi numai în timpul expirației (pe care cântăm).

În timpul exercițiilor de respirație, în actul expirator mușchii abdominali (partea superioară a mușchilor abdominali) trebuie să fie puțin încordați (tensionați), pentru tonusul necesar. Mușchii abdominali inferiori și ai planșeului pelvian trebuie însă să-i încordăm (tensionăm) mai mult și să-i retractăm (retragem), îndreptându-i să preseze din afară înăuntru și, în același timp, să preseze mai mult spre diafragmă (nu spre anus). Cu cât urcăm sunetul spre acut în timpul emisiei vocale, cu atât cresc (se măresc) și ambele tensiuni (încordări). Mușchii abdominali inferiori și ai planșeului pelvian (diafragma pelviană) încep formarea presei abdominale direcționată din afară înăuntru, și, în același timp, în sus spre diafragmă, ca la senzația de vomă sau ca la râsul în hohote, și nu direcționată în jos ca la defecație. Se poate experimenta acest lucru făcând în așa fel (prin comanda sistemului nervos central) ca peretele abdominal anterolateral să se deplaseze de câteva ori înăuntru și înafară și vom constata că nu simțim nicio senzație spre anus sau spre diafragmă. Dacă însă retractăm peretele abdominal anterolateral și în același timp va fi comandat să împingă și în jos (prin scremut), vom simți o senzație spre anus destul de evidentă. Același lucru trebuie să-l facem și spre diafragmă, controlându-ne cu mintea și cu simțurile noastre cum acționează, cum funcțio-

nează presa abdominală şi muşchii toracici expiratori la râsul în hohote (sau la senzaţia de vomă). Tot aşa trebuie să acţioneze, să funcţioneze şi când facem repetiţii respiratorii (în actul expirator) pentru cântat.

Trebuie deci să fim atenţi cum facem exerciţiile respiratorii, mai ales pe cele din actul expirator (pe care vom cânta), căci ele ne vor intra în deprinderi (în reflex), iar în timpul cântării, calitatea emisiei vocale va depinde mult şi de felul cum respirăm.

Un exerciţiu foarte bun pentru întărirea şi funcţionarea corectă a muşchilor abdominali inferiori, ai planşeului pelvian şi ai întregii centuri abdominale este următorul: ne aşezăm pe pat cu faţa în sus şi ridicăm picioarele (întinse) în sus foarte încet (neîndoindu-le la genunchi) şi le coborâm tot foarte încet, neatingându-le de pat. Se repetă acest exerciţiu de 10 ori şi trebuie să se ajungă până la 30 de exerciţii pe zi, neatingând călcâiele de pat. În timpul acestor exerciţii, muşchii feţei, gâtului şi ai părţii superioare a toracelui trebuie să rămână relaxaţi.

Mai sunt şi alte exerciţii de gimnastică de cameră pentru fortificarea muşchilor abdominali.

Turismul (pe jos, pe picioare, nu cu automobile) şi sporturile, care nu implică respiraţia pe gură, sunt de asemenea foarte bune pentru fortificarea muşchilor respiratori.

2.2. Exerciţii respiratorii necesare pentru obţinerea forţei în canto

Mărirea forţei muşchilor expiratori se poate face prin mai multe feluri de exerciţii. Unul dintre aceste exerciţii este următorul: inspirăm aerul liniştit şi profund, cum am arătat mai sus, şi expirăm cu forţă. În cartea *Caruso* este scris: „Caruso a întrebuinţat aceeaşi metodă pe care au predat-o marii maeştri de belcanto, şi anume: inspira, păstra aerul inspirat şi expira cu

forță exact așa cum recomandau acești înțelepți dascăli"[46]. Un alt exercițiu este următorul: punem o lumânare aprinsă la o distanță de aproximativ 1 m și după o inspirație profundă suflăm tare, cu forță, să o stingem. Repetăm acest lucru de mai multe ori. Mărim apoi distanța dintre noi și lumânare și suflăm din ce în ce mai tare, mai cu forță, până reușim să o stingem. După un anumit timp mărim iarăși distanța și suflăm din ce în ce mai cu forță să o stingem. După câțiva ani de repetiție, ne putem da seama de nivelul de forță la care am ajuns și continuăm exercițiul mai rar, pentru a ne menține forța câștigată.

Un alt exercițiu este să umflăm cu gura o minge sau o saltea pneumatică sau o cameră de cauciuc gros de la un automobil etc. Trebuie repetat acest exercițiu cel puțin de două-trei ori pe săptămână. Pentru mine a fost foarte eficient exercițiul pe care l-am făcut, umflând cu gura mingea de volei. Prin anii 1950-1960 mingile de volei se fabricau altfel. Se umflau cu pompa, dar se puteau umfla și cu gura. Cine avea mai multă forță putea face acest lucru.

Toate aceste exerciții indicate mai sus au și o parte negativă; ele nu se pot face cu vălul palatin dezlipit de peretele posterior al faringelui nazal. Din această cauză ele rămân valabile numai pentru fortificarea mușchilor expiratori, dar nu și pentru un exemplu de cântat cu vălul palatin lipit de peretele posterior al faringelui nazal, întrucât aceasta ar fi o greșeală. În timpul cântării normale, naturale, fiziologice, vălul palatin trebuie să rămână dezlipit de peretele posterior al faringelui nazal ca în vorbirea normală, naturală, fiziologică. Trebuie să mai cunoaștem și faptul că, oricât de forte (puternic) am cânta noi, coloana de aer, ce poartă sunetul vocal, nu iese cu forță prin cavitatea bucală. Forța formează presiunea subglotică, fapt care se produce sub fanta glotică (sub spațiul dintre coardele vocale). Tocmai de aceea îi spune subglotică, fiindcă se produce sub glotă,

[46] Pierre V.R. Key și Bruno Zirato, op. cit., pag. 196

şi nu deasupra ei, iar coardele vocale, după părerea unor oameni de ştiinţă, au şi rolul de dozare a aerului ce iese prin glotă (printre coardele vocale) sub formă de vibraţii sonore (vocea propriu-zisă). „Presiunea subglotică alimentează deci vocea...."[47]. Presiunea subglotică este absolut necesară formării intensităţii sunetului vocal şi ea este susţinută de presa abdominală şi de muşchii toracici expiratori, care trebuie antrenaţi şi ei în acest scop.

2.3. Exerciţii necesare pentru dozarea aerului în cânt

Se inspiră liniştit şi profund aer curat pe nas 4-5 secunde, se reţine aerul 2-3 secunde, se continuă inspiraţia cu aerul care mai poate intra (încăpea), se mai reţine încă o dată aerul 1-2 secunde, după care se expiră pe gură şi puţin pe nas, foarte încet şi dozat în aşa fel ca expiraţia să dureze la început cel puţin 30 de secunde. După luni de zile de repetiţii, trebuie să se ajungă la dozarea aerului expirat cel puţin în 60 de secunde. Nu suntem de aceeaşi părere cu cei care fac exerciţiul dozării aerului atingând, „lipind" dinţii mandibulei de cei ai maxilarului şi „sâsâind" aerul 60 de secunde printre dinţi, întrucât în felul acesta dinţii „lipiţi" fac un fel de dozare reţinând risipirea aerului, dar muşchii expiratori, care trebuie să contribuie la acest lucru, se lenevesc în loc să se antreneze.

După aceasta, exerciţiul de dozare se va repeta cu sunet „mut" (cu gura închisă) reducând timpul de expiraţie la jumătate faţă de exerciţiul făcut fără sunet, (arătat mai sus). Apoi se va repeta cu sunet în „piano", cu gura deschisă.

Pentru seminarişti, teologi şi pentru tot clerul, se recomandă ca, la început, să spună de exemplu „Tatăl nostru", mai întâi şoptit pentru a se convinge că se poate spune dintr-o singură respiraţie şi apoi se va spune, cu voce în piano, tot dintr-o sin-

[47] Raoul Husson, op. cit., pag.63

gură respirație. Să se repete apoi cromatic acest exercițiu cel puțin până la o octavă în țesătura care se potrivește fiecăruia. După doi-trei ani de repetiții, trebuie să ajungă să spună, (șoptit), de exemplu „Crezul", dintr-o singură respirație. În felul acesta se va ajunge să se dozeze aerul în așa fel încât și cea mai mică părticică de aer va fi transformată în sunet vocal. În cartea *Caruso* se scrie: „...stăpânirea eliminării aerului în așa fel încât fiecare părticică să se transforme în sunet vocal"[48].

Este important să mai înțelegem că între termenul *relaxare* (deseori întâlnit în această lucrare) și termenul *repaus* este o mare deosebire. Unii confundă relaxarea cu repausul, care înseamnă întreruperea activității. Relaxarea este însă o diminuare, o slăbire, o scădere, o reducere a activității mușchilor, dar ea nu înseamnă o întrerupere a activității mușchilor respiratori.

Dorim să mai arătam că unii profesori și cântăreți au asemănat coloana de aer, ce trece prin laringe în timpul cântării, cu arcușul ce trece pe corzile unei viori. Completăm această minunată asemănare cu următorul adevăr: „mâna" care mânuiește cu iscusință acest „arcuș" sunt mușchii toracici expiratori și presa abdominală, care acționează la comanda sistemului nervos central. Cine va înțelege acest lucru și va face exercițiile menționate, va face progrese mari în canto. Fără exerciții, fără o muncă ordonată, disciplinată, programată, nu se poate face calitate. În arta de calitate nu este de ajuns numai talentul; este nevoie de multă muncă, voință și perseverență.

Am dezvoltat acest subiect al respirației corecte în cântul vocal profesionist, cu toate detaliile necesare, pentru a putea fi înțeles bine și aplicat bine, întrucât nici după 145 de ani de la stabilirea importanței respirației costodiafragmatice de către Conservatorul din Paris, această importantă respirație, care este baza tehnicii vocale, n-a fost înțeleasă bine de toți cântăreții și profesorii de canto.

[48] Pierre V.R. Key și Bruno Zirato, op. cit., pag. 200

„E fericit elevul, care din tinerețe și-a găsit calea justă a impostației vocale și nu este nevoit să alerge toată viața din profesor în profesor."

(George Niculescu – Basu)

CAPITOLUL 3

TEHNICA VOCALĂ ȘI INTERPRETAREA NUANȚATĂ

3.1. Importanța rezonanței sinusurilor capului și factorii care influențează negativ calitatea emisiei vocale

Pentru realizarea unei emisii vocale frumoase este nevoie de o impostație bună a vocii, de o respirație corectă, de o intonație bună și de o interpretare nuanțată.

Pentru o interpretare nuanțată trebuie să avem multă sensibilitate, să înțelegem bine intențiile compozitorului, să interiorizăm - să trăim ceea ce cântăm - , să avem mereu în minte și în inimă imaginea a ceea ce cântăm. Nu se cântă numai cu tehnica vocală, ci și cu mintea și cu inima, spunea Șaliapin. Noi considerăm că cel mai bun pedagog al interpretării (dar nu și al tehnicii vocale) este „inima" cântărețului. Iar pentru o intonație bună trebuie să avem un auz bun și talent muzical, pe care îl putem dezvolta prin școlarizare, prin exerciții de teorie și solfegii, care se fac cu profesorii de teorie și solfegii sau cu dirijorii. Pentru aceasta, recomandăm să se facă exercițiile scrise de Eugeniu Belu-Frangulea în cartea sa *Arta de a cânta,* Editura Vergiliu, București, 1999, sau exercițiile altor profesori buni de

teorie şi solfegii. *Canto* este o altă specialitate pentru care este nevoie de *profesor de canto.* Noi ne vom ocupa numai de *canto,* de tehnica vocală, de care duc lipsă mulţi cântăreţi.

Despre tehnica vocală s-au scris cărţi multe şi totuşi se mai pot scrie. Celebrul tenor Enrico Caruso după fiecare spectacol simţea că ar fi putut cânta şi mai bine. Deci, idealul perfecţiunii este foarte departe. Dorim să adăugăm şi noi ideile noastre şi să scoatem în evidenţă ceea ce considerăm că este mai important pentru toţi cântăreţii, inclusiv pentru cei bisericeşti. Dorim şi ne străduim să lăsăm posterităţii lucrări cât mai complete şi cât mai corecte.

Baza tehnicii vocale, atât pentru cântăreţii de operă, cât şi pentru cei bisericeşti (şi de alte genuri de muzică vocală), este respiraţia costodiafragmatică, subiect de mare importanţă, neglijat de mulţi cântăreţi şi insuficient de bine cunoscut. Am dezvoltat acest subiect, cu toate detaliile necesare, într-un capitol special pentru a putea fi înţeles şi aplicat bine de toţi cântăreţii din toate genurile de muzică vocală, inclusiv cei bisericeşti.

Cunoscând faptul că „arta interpretării începe acolo unde se termină tehnica vocală"[49], putem adăuga că, oricât de bună ar fi tehnica vocală folosită cu respiraţia costodiafragmatică, sunt totuşi multe cauzele (factorii) care influenţează negativ calitatea emisiei vocale în timpul interpretării.

Amintim acum aceşti factori la care trebuie să fim mereu atenţi:

- lipsa de relaxare fizică şi psihică în timpul cântării;
- caracterul moral al cântăreţului needucat;
- nefolosirea corectă a rezonatorilor superiori ai capului;
- neîncălzirea corectă a vocii înainte de a cânta
- invidia şi alte cauze dăunătoare calităţii emisiei vocale pe care le relatăm mai jos.

O mare influenţă o are relaxarea fizică şi psihică a cântăreţului, pentru ca sunetul vocal să fie natural, liber, degajat. El nu

[49] Pierre V.R. Key şi Bruno Zirato, op. cit., pag. 223

trebuie să fie gâtuit, strâns, strangulat. Emisia vocală trebuie să fie caldă, luminoasă, plăcută. Cu privire la relaxarea fizică şi psihică, Enrico Caruso a spus: „Cântăreţul să se dedice studiilor sale cu cea mai mare naturaleţe şi destindere (şi cu atât mai mult când cântă pe scenă n.n.). Acestea sunt condiţiile esenţiale pentru o cantilenă frumoasă"[50].

O altă mare influenţă negativă asupra calităţii sunetului vocal o are caracterul moral al cântăreţului, care trebuie să ne preocupe în aceeaşi măsură ca şi pregătirea lui vocală.

Elevul încrezut, recalcitrant, cântă gutural, gâtuit, cu aspect nu numai neplăcut, ci şi cu nuanţa îngroşată de grandomanie. De aceea elevul echilibrat, modest, respectuos, evlavios, cântă în general bine şi fără profesor de canto (dacă are talent muzical), pentru că omul cântă după inima lui. Iar pentru a cânta foarte bine,îi trebuie mult mai puţine lecţii de canto decât elevului infatuat.

Emisia vocală guturală, pe coarde, se întâlneşte şi la alţi cântăreţi, neîncrezuţi, din cauza lipsei lor de pregătire vocală bună, dar aceştia nu au şi nuanţa grandomaniei în vocea lor.

Ambele cazuri de elevi (încrezuţi şi neîncrezuţi) care cântă gutural, pe coarde, gâtuit, ingolat, cavernos, plat, precum şi celelalte defecte arătate mai jos, trebuie corectate. Şi dacă inconştienţa lor sau mândria lor sau un „Don Basilio", nu-i vor lăsa să fie corectaţi la timp de un bun profesor de canto, mai târziu, defectul intrându-le în obişnuinţă, nu se vor mai putea corecta uşor. Pentru a-i corecta, marele pedagog Octav Enigărescu scrie: „Este un adevărat chin[...] câteodată, din nefericire, este prea târziu"[51]. Şi sunt mulţi cei care au asemenea defecte. Unii sunt elevi sau studenţi, alţii sunt, o spunem cu durere, clerici, iar alţii sunt chiar şi din operă, cu voci sănătoase, dar care au uneori o emisie vocală guturală, greşită.

[50] Ibidem, pag. 203
[51] Octav Enigărescu, op. cit., pag.190

O parte din studenți și clerici își dau seama de greșelile lor vocale, dar din cauza obișnuinței nu mai pot să se corecteze, iar alții nu cred că emisia lor vocală este greșită. Ei se cred buni!

Există și oameni influențabili, care nu cred în precizările specialiștilor cu privire la locul de rezonanță care îmbogățește cu armonice sunetul vocal și-l amplifică. Ei cred în opinia lor greșită, în rezonanța lor haotică, laringiană sau faringiană. Iar sunetul vocal fundamental, însoțit de bogăția armonicelor din rezonatorii faciali (din sinusurile etmoidale, maxilare, frontale și sfenoidale care dau calitatea timbrului vocal) menționați în cărțile de specialitate, ei îl numesc cu naivitate „sunet de bondar". Iată cum ajung unii să creadă că defectul este calitate, iar calitatea este defect, influențând și pe alți neștiutori.

Redăm mai jos greșelile care se fac în emisia vocală a cântăreților nepregătiți cum trebuie, greșeli pe care le-am mai arătat, dar le repetăm pentru a fi reținute. Aceste greșeli sunt:

– „*haotice* (plate, neconcentrate, împrăștiate, botoase) rezonate în cavitatea bucală;

– *nazale*, rezonate în meaturile nazale (prea mult pe nas e nazal, dar puțină nazalitate este necesară pentru buna legătură a sunetului inițial, fundamental, cu sinusurile de rezonanță n.n.);

– *faringiene* (înfundate, în ceafă, cavernoase, tubate);

– *laringiene* (guturale, ingolate, strânse, gâtuite, strangulate, pe coarde) rezonate în faringele laringian deasupra laringelui în apropierea coardelor vocale"[52].

Cele mai multe greșeli care se produc sunt cele laringiene. Pe cei care cântă laringian îi îndemnăm să mediteze mult asupra următorului sfat al lui Caruso: „Cântărețul artist va trebui să țină seama că el nu cântă cu laringele, ci prin laringe, și că sunetele vocale sunt produse de expirație (de coloana de aer expirat n.n.) –forța motrice–prin atingerea coardelor vocale"[53]. Să

[52] Octav Cristescu, op. cit., pag. 15
[53] Pierre V. R.Key și Bruno Zirato, op.cit., pag. 212

reținem deci explicația: „prin atingerea coardelor vocale" (de către coloana de aer), nu prin forțarea lor. Sau mai popular zis: nu se cântă din gât, ci prin gât.

3.2. Sunetele vocale fiziologice

Sunetele vocale bune sunt acelea care sunt emise cât mai natural. „... adevăratele sunete care se cer a fi folosite în atingerea unor performanțe sunt, în fond, acelea care se apropie în cea mai mare măsură de o funcționalitate fiziologică, adică de normal, ca în vorbirea normală"[54], îmbogățite cu armonicele din cele opt sinusuri de rezonanță ale capului (două etmoidale, două maxilare, două frontale şi două sfenoidale) care, prin combinare, se definitivează în cavitatea bucală. Sunetele care nu sunt fiziologice şi într-o bună legătură de comunicare cu aceste sinusuri, generează greşelile arătate anterior. Trebuie să fim convinşi că „... adevăratul sunet nu poate fi realizat decât în condiții fiziologice normale..."[55]

Tot în legătură cu acest subiect menționăm că la capitolul *Sunetul vocal* din cartea *Cântul* este subliniat următorul adevăr: „Vibrațiile coardelor vocale (din laringe n.n.), sub acțiunea aerului în expirare, produc sunetul inițial. Acesta se amplifică în cavitățile de rezonanță (în cele opt sinusuri n. n.) în care se stabileşte un anumit raport de armonice şi se definitivează în cavitatea bucală (mai intens însă în spatele incisivilor maxilarului superior n. n.). Pentru ca un sunet să producă o impresie plăcută urechii, el trebuie să fie însoțit de armonicele sale (din cele opt sinusuri n. n.). Fără ele, sunetul ar părea fad, neconcludent, lipsit de viața ce i-o imprimă bogăția vibrațiilor auxiliare. Numărul şi intensitatea sunetelor armonice care însoțesc sunetul fundamental determină timbrul..."[56]. Pentru aceasta, calita-

[54] Octav Enigărescu, op. cit., pag. 191
[55] Ibidem, pag. 191
[56] Octav Cristescu – op. cit., pag. 23

tea rezonanței trebuie să fie urmărită zilnic sau cel puțin la două-trei zile, printr-un antrenament ușor al încălzirii vocii. Acest antrenament trebuie făcut la început încet şi „mut", apoi se face cu gura închisă şi deschisă în mod alternativ pentru a putea urmări şi controla calitatea rezonanței pe toate vocalele, ştiind că ea trebuie să nu fie nici nazală, dar nici lipsită de rezonanța sinusurilor etmoidale (nazale). E bine să simțim chiar şi vibrații uşoare la rădăcina nasului, nu spre vârful lui, ceea ce ar produce neplăcutele sunete nazale. Acest control, care stabileşte printr-un reglaj minuțios calitatea sunetelor pe toate vocalele şi pe toate consoanele însoțite de vocale, nu se obține uşor. Cine va ajunge să stăpânească acest control, acest reglaj, al rezonanței sinusurilor etmoidale pe toate vocalele şi pe toate consoanele însoțite de vocale, printr-un exercițiu pe care îl vom explica ulterior, va avea întotdeuna o impostație bună, bogată în armonicele care dau frumusețea timbrului vocal, întrucât sinusurile etmoidale sunt în legătură cu toate celelalte sinusuri de rezonanță ale capului. De aceea, un subiect foarte important este încălzirea vocii (antrenamentul vocal).

Alăturăm figurile anatomice: nr. 31, nr. 32, nr. 33 şi nr. 34 la sfârşitul acestui capitol.

3.3. Încălzirea vocii înainte de a cânta

Cu privire la încălzirea vocii înainte de a cânta (în timpul vocalizelor), trebuie să avem o deosebită grijă ca sunetul vocal să fie într-o legătură bună, sigură, cu cele opt sinusuri de rezonanță care dau calitatea şi amploarea sunetului vocal. Pentru aceasta, repetăm, se recomandă ca încălzirea vocii să se facă mai întâi încet şi „mut", deschizându-se apoi puțin câte puțin gura prin care va ieşi sunetul vocal în piano, uşor, cu „un fel de zumzet" produs de vibrația cavităților de rezonanță (a celor opt sinusuri). Dacă vom pune palma uşor pe frunte, în timpul în-

călzirii mute (cu gura închisă), vom simți vibrația oaselor feței. Vom simți și vibrația dinților, dacă dinții celor două maxilare se vor atinge foarte, foarte ușor în timpul încălzirii mute.

Cu privire la acest „fel de zumzet", iată ce se scrie despre Enrico Caruso în cartea *Caruso*: „Chiar dacă se ocupa cu alte lucruri, el își exersa vocea. Era ceva intermediar între un zumzet și un sunet ușor. Abia în ultimii ani a încetat, treptat, acest obicei"[57]. Acest „fel de zumzet" (nu e alt cuvânt mai potrivit) nu este altceva decât sunetul provenit din antrenanamentul vocal la care participă în mare măsură rezonatorii superiori ai capului (cele opt sinusuri). Acești rezonatori (această mască) trebuie să fie antrenați. Pentru a se înțelege mai bine acest lucru, dăm următorul exemplu: rezonanța cutiei unei viori (spațiul interior al viorii) devine mai bună în funcție de cântatul îndelungat făcut cu vioara respectivă. Din acest motiv, vioara veche exersată este mai apreciată, mai bună decât cea nouă, chiar dacă ambele viori au aceeași marcă. Este bine să mai reținem și faptul că orice instrumentist conștiincios, înainte de concert își antrenează, își exersează nu numai mâna lui, ci și instrumentul lui muzical (rezonatorii instrumentului muzical). Revenind la felul cum celebrul Caruso își exersa vocea (rezonatorii vocali), reținem: „...era ceva intermediar între un zumzet și un sunet ușor". Analizând aceste cuvinte, rezultă:

– *zumzetul* de care se vorbește aici este produs de cavitățile de rezonanță ale celor opt sinusuri;

– *un sunet ușor* este sunetul fundamental produs de vibrația coardelor vocale ;

– *ceva intermediar* (între zumzet și sunetul ușor), este sunetul de calitate obținut. Este sunetul fundamental combinat cu bogăția armonicilor din rezonatorii superiori ai capului (din cele opt sinusuri). El este timbrul vocal de calitate, pe care naivii îl numesc „sunet de bondar", derutând elevii.

[57] Pierre V. R. Key și Bruno Zirato, op. cit., pag. 182

Un antrenament asemănător îl făcea şi Max Reisen. În cartea *Cântul* este menţionat: „Max Reisen, marele bas sovietic, este un adept al exerciţiilor „mute", pe care le executa cu gura închisă sau deschisă, urmărind menţinerea rezonanţei în sinusurile nazale"[58].

Exerciţiul „mut" antrenează foarte bine rezonatorii superiori ai capului. El are cea mai mare eficacitate asupra încălzirii corecte a vocii, protejând totodată şi coardele vocale. Octav Cristescu, care a cules şi a analizat multe cazuri din istoria cântului, scrie: „Exerciţiile executate cu gura închisă sunt favorabile în cel mai înalt grad obţinerii mobilităţii vocii. Foarte mulţi cântăreţi întrebuinţează zilnic aceste studii, utilitatea şi importanţa lor fiind confirmată de practica generală a marilor artişti lirici şi de experienţa personală. Prin studii cu gura închisă, pe lângă faptul că vocea capătă şi îşi menţine flexibilitatea, coardele vocale nu sunt supuse unui efort prea mare"[59].

După antrenamentul „mut", se vor face vocalize cu gura deschisă, având mare grijă ca sunetul vocal să fie în legătură permanentă cu sinusurile de rezonanţă (paranazale), pentru ca el să nu fie emis pe gură neîmbogăţit în armonice. Deşi sunetul vocal iese pe gură (mai intens fiind în spatele incisivilor superiori), George Niculescu-Basu spune să avem impresia (nu sensibilitatea) că el iese printre ochi (pentru menţinere sunetului îmbogăţit cu armonicele sinusurilor paranazale).

Alăturăm figura anatomică nr. 35 la sfârşitul acestui capitol.

În cartea sa, Octav Cristescu mai menţionează: „Pentru obţinerea unei bune acoperiri a sunetelor, pentru poza de voce normală şi pentru o justă articulare, sunt folosite, cu reale rezultate, exerciţiile cu vocalele A.E.I.O.U. pe un singur sunet sau pe treicinci sunete succesive, fie în ordinea alfabetică, fie în altă ordine

[58] Octav Cristescu, op. cit., pag. 82
[59] Ibidem, pag. 82
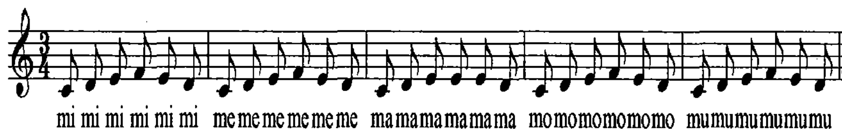
care convine mai bine elevului [...] precum şi prin adăugarea uneia din consoanele sonante L.M. sau N. la aceste vocale"[60].

Pentru mine, au fost de mare folos îndrumările asemănătoare date de Octav Enigărescu (unul dintre dascălii mei) în ordinea *i, e, o, u, a,* la care adăugam consoana ***m*** înaintea fiecărei vocale şi le executam pe fiecare în parte pe câte patru sunete succesive, ascendent şi descendent. Repetam acest exerciţiu de patru-cinci ori dintr-o singură respiraţie, pentru a exersa totodată şi dozarea aerului. În acelaşi timp exersam şi buzele, alungindu-le puţin. Acest exerciţiu îl făceam zilnic şi cromatic de la nota do 1 din registrul mediu până la nota mi bemol 2. Mai târziu, pentru un antrenament vocal şi mai eficace, am schimbat locul vocalei ***a,*** punând-o la mijloc, formând astfel ordinea: ***i, e, a, o, u,*** după lungimea (crescândă) a vibraţiilor vocalelor (vocala ***i*** având cea mai scurtă vibraţie şi vocala ***u*** având cea mai lungă vibraţie)

Exemplu:

I.

Allegro



Acest exerciţiu se repetă de trei-cinci ori dintr-o singură respiraţie. Se continuă apoi cromatic (tot de trei-cinci ori dintr-o singură respiraţie) într-o zonă de lejeritate vocală corespunzătoare fiecărui tip de voce (soprano, tenor, bariton etc.)

După ce se vor imposta bine vocalele, atât în ordinea formată după lungimea vibraţiilor, cât şi în sens invers, după scurtimea vibraţiilor, toate vocalele îşi vor păstra calea impostaţiei, indiferent de ordinea aşezării lor. În timpul cântului însă consoanele ne vor crea probleme dificile pe care le vom rezolva

[60] Ibidem, pag. 84

prin metodele arătate la subcapitolul 5.3, intitulat „Emisia consoanelor însoțite de vocale".

Consoanele *m* şi *n* nu se pot pronunța fără participarea rezonatorilor superiori ai capului. De aceea e bine să se adauge consoana *m* înaintea vocalelor în timpul încălzirii vocii. Se recomandă consoana *m*, întrucât ea antrenează şi buzele. După circa 10 minute de exersare, e bine să adăugăm şi consoana *r* între consoana *m* şi vocala respectivă, pentru exersarea totodată a limbii şi a dicției.

Vom da mai multe detalii în capitolul 5: „Obținerea emisiei vocale de calitate".

Întrucât formarea calității emisiei vocale a cântăreților depinde cel mai mult de competența profesorilor de canto, dorim să mai menționăm: nu există şcoală care să se ocupe exclusiv de formarea profesorilor de canto. Cei care au absolvit Conservatorul, specialitatea canto, pot fi cântăreți, dar nu toți pot fi şi profesori buni de canto. Chiar dacă se va căuta să se rezolve şi această „problemă" în unele Conservatoare, ea se va putea „îndeplini", dar nu se va putea „împlini" pentru toți care vor să fie profesori de canto.

Profesorii de canto, pe lângă „teoria învățată", trebuie să mai aibă: *vocație, pasiune şi mult spirit de observație.*

Problemele care apar în *canto* sunt dificile; ele, de multe ori, diferă de la un elev la altul şi sunt greu de rezolvat.

Pedagogia cântului este o profesie dificilă, pe care o vom descrie mai detaliat în capitolul 6 „Pedagogia cântului". Vom arăta totuşi, şi în acest capitol, o parte din opiniile marelui pedagog Octav Enigărescu, care scrie: „... pedagogia cântului este o profesie! [...] dar ca multe alte profesii ea se formează şi se împlineşte la locul de muncă. Până acum nu am auzit să fi existat vreo şcoală care să se ocupe exclusiv de formarea profesorilor de canto [...]. Da, este o profesie şi este complet greşită convingerea acelora care consideră pedagogia cântului ca o

anexă obligatorie a unui bun cântăreț. Nu este deloc obligatoriu ca un cântăreț foarte bun să fie şi un foarte bun pedagog, după cum este perfect posibil ca un cântăreț de modestă performanță să fie un foarte bun pedagog. Afirmația, deşi anacronică, este perfect valabilă [...] sunt şi cântăreți înzestrați cu voci puțin valoroase, modeste uneori, dar care şi-au însuşit o tehnică vocală bună. Acest tip de cântăreț [...] poartă în el germenele potențial al unui viitor bun pedagog"[61].

Dorim să mai arătăm că în cartea *Caruso* se scrie: „... tenorul (Enrico Caruso n.n.) a desfăşurat şi o activitate pedagogică. Cedând unui imbold subit, a primit ca un bariton, a cărui voce i-a plăcut, să-i devină elev. Stătea ore întregi cântând cu stângăcie la pian câteva acorduri simple, în timp ce unicul elev pe care l-a avut vreodată se străduia zadarnic să imite maniera sa de a cânta. Peste cinci luni, Caruso a renunțat, cu părere de rău, la lecții, dându-şi seama că acest lucru nu i se potriveşte. Nereuşita l-a întristat, însă prietenul său, dr. P. Mario Marafioti, l-a consolat cu următoarele cuvinte: Enrico, nu uita că eşti apreciat în calitate de cântăreț, nu în calitate de profesor de canto"[62].

În concluzie, pentru a fi cineva profesor bun de canto, nu este neaparată nevoie să fi fost mare cântăreț, ci este nevoie de vocație, de pasiune, de multe cunoştințe anatomo-fiziologice privind aparatul respirator şi fonator şi de mult „spirit de observație". Pedagogul mai trebuie să ştie să descifreze o partitură muzicală, dar, spre deosebire de profesorul de muzică, nu este obligat să citească la prima vedere o partitură muzicală; aceasta o face pianistul pedagogului sau dirijorul. Nici pentru un solist vocal nu este obligatoriu să citească partitura la prima vedere; aceasta o face tot pianistul cu care se pregăteşte solistul. Iată ce se scrie despre celebrul tenor Enrico Caruso: „Nu a învățat (Enrico Caruso n.n.) niciodată să

61 Octav Enigărescu, op. cit., pag. 185-186
62 Pierre V. R. Key şi Bruno Zirato, op. cit., pag. 164

cânte la vreun instrument. Nu a luat nici lecții de muzică. Cu toate că era extrem de muzical, el nu a fost niciodată un muzician instruit, dar asta nu l-a împiedicat să dovedească o muzicalitate pentru care putea fi invidiat de mulți cântăreți mult mai instruiți. Armonia şi alte discipline ale ştiinței muzicale au fost mereu adevărate taine pentru el. Totuşi, aceste goluri în pregătirea sa nu au constituit frâne în carieră"[63]. Pe de altă parte, putem cita pe renumitul tenor dramatic Aureliano Pertile (fost ceasornicar), care nu stăpânea nici dânsul *metodica de predare a muzicii* din şcolile de muzică, dar stăpânea foarte bine *metodica de predare canto,* fiind şi solist vocal de operă foarte bun şi profesor particular de canto foarte bun; renumita soprană Virginia Zeani a fost eleva dânsului. Unii profesori de muzică de la şcolile medii şi seminarii nu ştiu însă să facă deosebire între profesorii de muzică şi profesorii de canto şi au pretenția să spună că şi ei sunt profesori de canto (de aceea sunt mulți elevi cu defecte în emisia vocală). Da, orice profesor de muzică poate deveni şi profesor de canto dacă a studiat şi canto cu un bun profesor de canto (nu de muzică) şi dacă mai are şi cele trei calități indispensabile unui bun profesor de cânt: *vocație, pasiune şi mult spirit de observație.* Dar când un profesor practic ingolează vocea în registru acut, sau cântă cu „vocea în ceafă", sau cântă neimpostat, nu mai poate avea loc niciun comentariu, indiferent de profesorii cu care spune că a studiat.

Nu dorim să se înțeleagă că punem la îndoială rolul şcolii sau al conservatoarelor pentru pregătirea cântăreților, ci punem la îndoială competența şi onestitatea unor profesori de canto, fie ei particulari sau în şcoli instituționalizate.

Cei care se vor regăsi în greşelile descrise în această carte, ca şi cei invidioşi şi prietenii acestora, vor căuta să discrediteze autorul. Comentatori stăpâniți de invidie şi semeție au fost

[63] Ibidem, pag. 22

întotdeauna. Noi însă ne facem datoria de conştiinţă scoţând în evidenţă şi greşelile (nu pe cei ce au greşit) care trebuie îndreptate spre folosul elevilor.

În ce priveşte competenţa profesorilor de canto, repetăm că nu există profesori de canto care să nu înveţe pe elevi lucruri bune despre canto, dar dacă printre cele bune se strecoară şi rele, atunci cele rele trebuie arătate şi eliminate până nu este prea târziu. De aceea, la începutul cărţii (în *Noţiuni introductive...*) am arătat că sunt mulţi profesori de canto, profesionalismul lor este foarte variat, dar puţini sunt foarte buni şi, din cauza multor „Don Basilio", este greu de ajuns la ei „dacă se ajunge". Din acest motiv propunem ca acolo unde nu se găsesc profesori de canto foarte buni (cu diplome meritate), care să predea şi ore gratuit pentru elevii săraci, este bine ca elevul să-şi găsească un profesor chiar şi fără diplomă de absolvire a conservatorului, dar care este solist vocal (solist vocal în activitate sau pensionar) cu derogare de studii superioare de specialitate dată de Ministerul Culturii. Aceste derogări sunt mult mai relevante decât o diplomă de conservator ce se acordă şi celor de nivelul coriştilor. Şi din aceştia sunt unii care predau lecţii de canto voluntar pentru slujitorii Casei Domnului. Redăm mai jos multe cazuri de artişti renumiţi fără diplomă de conservator. De exemplu, celebrul tenor dramatic italian Aureliano Pertile (fost ceasornicar), a fost angajat solist de operă la vârsta de 40 de ani fără diplomă de conservator. El a fost, repetăm, şi unul dintre profesorii de canto ai celebrei soprane Dr. Honoris Causa Virginia Zeani (Opera Scala din Milano), române, fără diplomă de conservator. În prezent, dânsa este pensionară şi profesoară de canto în S.U.A. (interviu din ziarul AS, numărul 464, luna mai 2001). E bine să mai ştim că în ţara noastră, conservatoarele s-au înfiinţat acum circa 70 de ani şi că ele au funcţionat la început cu profesori fără conservator şi că acei profesori erau profesori foarte buni, după cum a afirmat renumitul bariton David Ohanesian la emisiunea „Ga-

rantat sută la sută" - TVR1, din 20 şi 22 aprilie 2005. Fără conservator mai sunt : Artist Emerit Valentin Teodorian (Opera din Bucureşti) şi renumitul tenor Ludovic Spiess, (fost Ministru al Culturii şi Director General al Operei din Bucureşti). Fără conservator a fost şi celebrul violonist român Ion Voicu, fost Director al Filarmonicii de Stat George Enescu – Bucureşti (în prezent este director fiul său, deputatul Mădălin Voicu), precum şi Eva Rapolti, cea mai bună pianistă - corepetitoare a Operei Naţionale Române din Cluj. În prezent dânsa este pianistă în Elveţia.

Fără conservator a fost şi renumitul tenor Mario Lanza, care a interpretat rolul Caruso din filmul *Caruso*. Fără conservator este şi renumitul Ioan Holender, născut în 1935 la Timişoara. Persecutat de regimul comunist a reuşit, în 1959, să plece de la Timişoara la Viena. În 1960 a început studiile artistice la Conservatorul din Viena, dar în 1961 a intrat la Conservatorul din Veneţia, unde era să-şi piardă definitiv vocea din cauza îndrumărilor greşite ale profesoarei de canto Della Rizza (ultima „iubită" a lui Puccini), motiv pentru care în 1962 Ioan Holender a părăsit Conservatorul şi 4 ani (1962-1966) a fost angajat, prin concurs, în Austria solist vocal la operă fără conservator, după cum scrie Ion Holender în cartea sa *De la Timişoara la Viena*[64]. Primele lecţii de canto le-a primit de la Giurescu (fiul fostului ambasador român la Varşovia), profesor care dădea ore de canto la Conservatorul Preyner din Viena şi despre care Ioan Holender mărturiseşte: „n-a reuşit să-mi distrugă vocea de tot, dar nici mult nu i-a lipsit".[65] În următorii 22 de ani (1966-1988) a fost impresar artistic la Viena, iar din anul 1991 este Director al Operei de Stat din Viena şi Preşedinte al Festivalului Internaţional de Muzică George Enescu, ce se ţine din doi în doi ani la Bucureşti.

Nici renumitul tenor Roberto Alagna nu este absolvent de conservator (interviu în ziarul AS, numărul 348, februarie 1999

[64] Ioan Holender, *De la Timişoara la Viena,* Ed. Universal Dalsi, Bucureşti, 2002, pag 101-121

[65] Ibidem, pag. 107

şi numărul 400, februarie 2000), şi nici celebrul tenor Luciano Pavarotti nu are conservator, ambii fiind contemporani cu noi. Iar despre renumita soprano-sopranissimo Mado Robin (de la Opera din Paris), care avea întinderea vocală de 4 registre, atingând nota Re 6, Raoul Husson menţionează: „nu a frecventat niciodată vreun conservator"[66].

Dar mai cunoaştem şi o persoană, care a absolvit conservatorul (în perioada comunistă) cu media 10, a obţinut repartiţie ministerială ca solist vocal la operă, iar după 15 ani (de toleranţă), neputând interpreta niciun rol greu de solist vocal, a fost introdusă în corul operei.

În concluzie, nu diploma de conservator contează cel mai mult, ci cât de valoros este interpretul respectiv ca artist sau ca profesor. Nu am vrea însă să se înţeleagă că la Conservator nu sunt şi profesori foarte buni, dar aceştia sunt puţini şi nu pot satisface toate cerinţele.

3.4. Invidia şi alte cauze dăunătoare calităţii emisiei vocale

Cu privire la caracterul moral al elevului şi la pregătirea lui vocală, e bine să cunoaştem cum s-a pregătit celebrul cântăreţ Enrico Caruso.

La începutul pregătirii sale vocale, Enrico Caruso (ca şi colegii săi de clasă) era urmărit şi sfătuit de profesorul său Vergine să nu aibă prea mare încredere în el însuşi. Şi Enrico nu a fost un încrezut. În cartea *Caruso* este menţionat: „Probabil că întreaga metodă a lui Vergine consta mai ales din apărarea elevilor săi de prea marea încredere în sine"[67]. Iată cât de mare influenţă o are atât profilul moral al elevului, cât şi relaxarea lui fizică şi psihică în timpul cântării.

[66] Raoul Husson, op. cit., pag. 211-212
[67] Piere V. R. Key şi Bruno Zirato, op. cit., pag 21

Este necesar ca interpretul cântăreț să aibă o atmosferă plăcută atât în familie, cât şi la serviciu, în societate etc. pentru a avea o relaxare fizică bună şi o dispoziție psihică adecvată succesului. Deosebit de importantă este atitudinea dirijorului față de interpret, întrucât chiar şi cele mai mici „observații răutăcioase" ale dirijorului făcute la repetiții şi spectacole, au influență negativă asupra psihicului interpretului şi implicit asupra calității interpretării acestuia.

Armele cele mai puternice ale răuvoitorilor, ale invidioşilor sunt bârfa, discreditarea şi crearea, prin orice mijloace, a atmosferei neplăcute care afectează odihna, somnul şi buna dispoziție a cântărețului.

Pe cei insensibili nu-i va afecta aceasta, dar este bine cunoscut faptul că fără sensibilitate, fără odihnă suficientă şi fără un nivel de trai decent nu se poate face calitate.

O influență negativă o are şi mândria ascunsă sub haina cucernică a modestiei care nu dă nici ea o culoare prea plăcută sunetului vocal, dar o influență mult mai negativă o are supărarea creată de răuvoitori, de invidioşi, care întristează inima interpretului şi îi înăbuşe sufletul creator de imagini şi sentimente, influențând negativ calitatea sunetului vocal, diminuându-i expresivitățile strălucitoare avute.

Nici Şaliapin n-a scăpat de atitudinile răuvoitorilor. De aceea, celebrul cântăreț Şaliapin, care cânta şi cu inima, când a ajuns director de operă pedepsea foarte aspru pe cei care stricau buna dispoziție a vreunui cântăreț.

Majoritatea ascultătorilor ştiu numai că acelaşi cântăreț uneori place foarte mult, iar alteori place mai puțin. Ei nu cunosc şi cauzele care pot fi de multe feluri (care depind şi de gradul de sensibilitate al cântărețului). Unele pot fi cauze intime, altele pot fi cauze familiale, sau cauze materiale, sărăcia etc. Dar cele mai multe şi mai greu de suportat sunt atitudinile duşmănoase din partea invidioşilor, a rivalilor şi a prietenilor acestora. În artă sunt cele mai multe cazuri. Este aproape imposibil să

te poți apăra de aceștia, care acționează „pe din dos", cu bârfe și intrigi, făcând astfel o atmosferă neplăcută și chiar uneltiri periculoase.

Invidia a existat de la începutul omenirii; Biblia ne spune cum Cain l-a omorât pe fratele său Abel tot din invidie.

Cunoaștem din istorie că nici sfântul Ioan Gură de Aur, cu toate darurile sale, n-a scăpat de invidiile nepotolite ale unor clerici și, fiind a doua oară exilat de împărăteasă, a murit în Armenia. Iar din istoria noastră reținem pe ilustrul mitropolit, sfântul Antim Ivireanu, care a fost de asemenea trecut pe sub furcile caudine ale invidiei și ucis, în final, în drum spre exil.

Biserica este Mama noastră spirituală și ea este singura care modelează, după voia Domnului, sufletul și conștiința omului. Am dori ca această „Mamă" să aibă numai fii cu suflet curat, cu dumnezeiasca dragoste și înțelepciune care ne unește, nu cu ceea ce ne desparte... căci inteligența a avut-o și Lucifer.

Alte cauze care influențează negativ calitatea emisiei vocale sunt: neîncălzirea corectă a vocii înainte de a cânta, vocalizele făcute incorect, cântatul împreună cu cei cu defecte în cânt, respirația incorectă, lipsa exercițiilor zilnice de respirație corectă, inspirarea aerului viciat, somnul insuficient, sedentarismul, necălirea organismului, abuzurile de orice fel, alimentația săracă în vitamine, enzime, săruri minerale și altele.

Dorim să mai menționăm că orice cântăreț profesionist, care va citi mai multe cărți despre CÂNT, va găsi în unele din ele și greșeli. Important este însă să luăm în seamă multele lucruri bune scrise, fără să aruncăm cartea respectivă sau să discredităm autorul pentru câteva greșeli, pentru că nu există om care să nu greșească. Trebuie să apreciem și să onorăm munca lor enormă, făcută nu pentru a se îmbogăți (nimeni nu s-a îmbogățit din asemenea scrieri), ci pentru a lăsa în urma lor niște adevăruri greu de limpezit din cauza multelor probleme controversate.

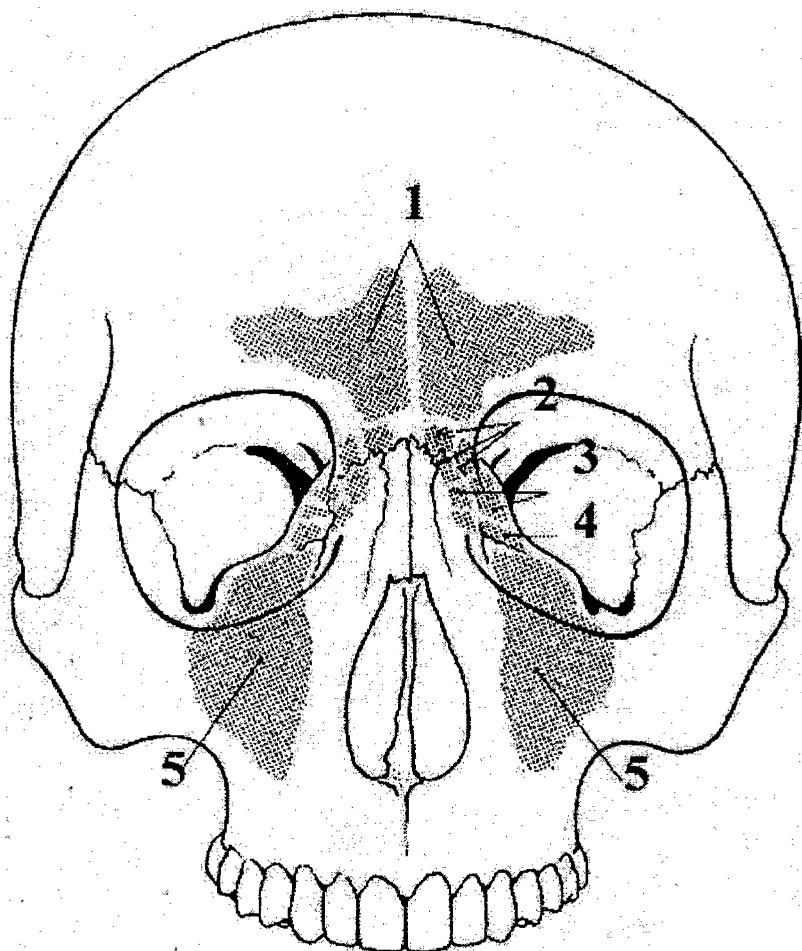


Fig. 31 Sinusurile paranazale, importante cutii de rezonanță ale capului

1. Sinusurile frontale. 2. S. Sfenoidal. 3, 4. Celulele etmoidale. 5. Sinusurile maxilare

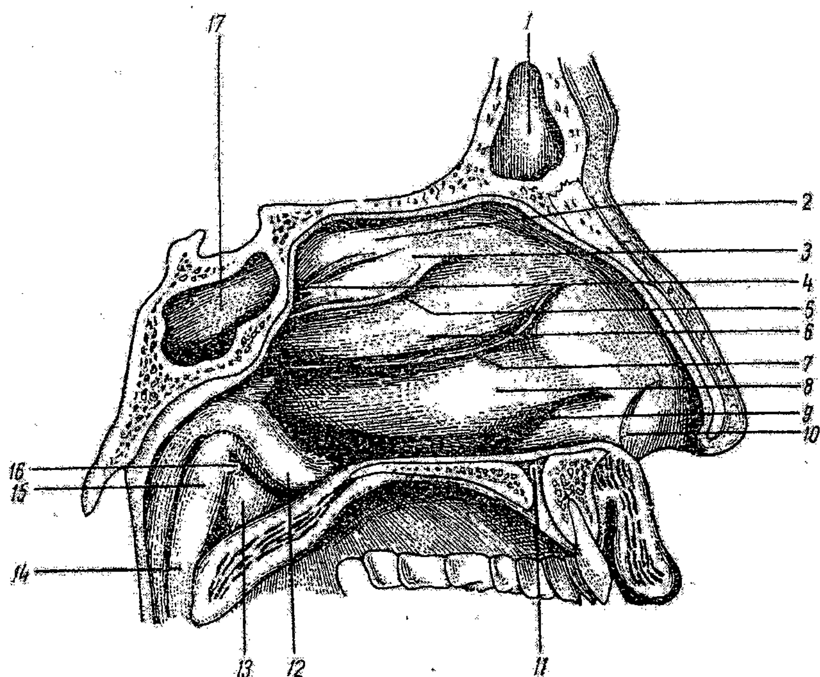


Fig. 32 Peretele lateral al fosei nazale stângi
(după Victor Papilian)
1. Sinusul frontal. 2. Cornetul suprem (Santorini). 3. Cornetul superior. 4. Recesul sfenoetmoidal. 5. Intrarea în meatul superior. 6. Cornetul mijlociu. 7. Intrare în meatul mijlociu. 8. Cornetul inferior. 9. Intrarea în meatul inferior. 10. Limen nasi, situat deasupra vestibulului nazal. 11. Canalul incisiv. 12. Plica salpingopalatină. 13. Plica ridicătorului. 14. Plica salpingofaringiană. 15. Torus tubarius. 16. Orificiul faringian al tubei auditive. 17. Sinusul sfenoidal

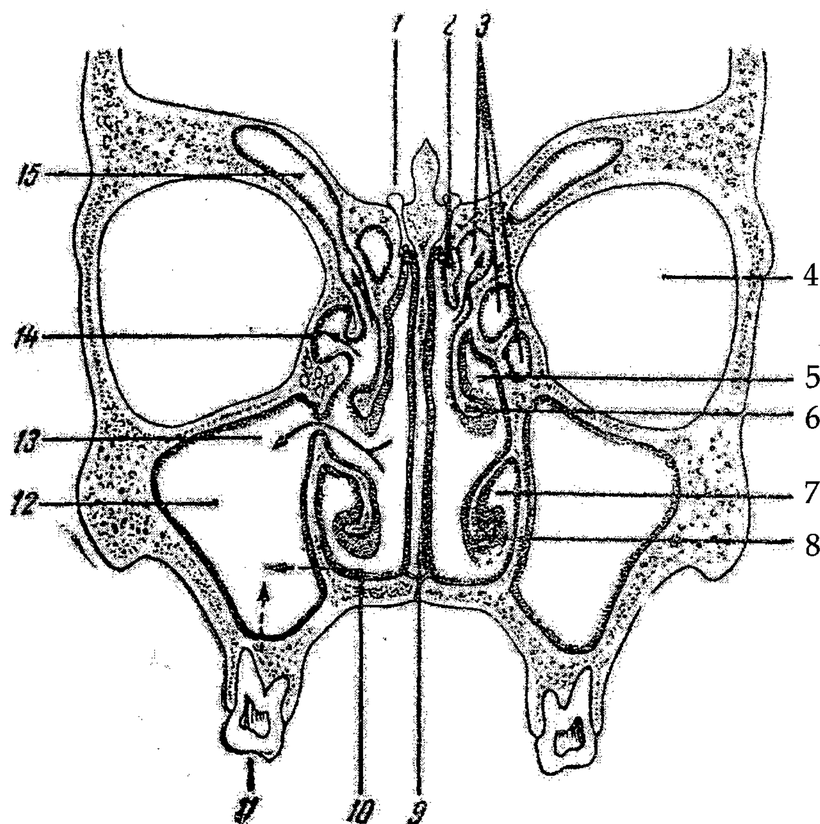


Fig. 33 Secțiune frontală prin cavitățile nazale și sinusurile paranazale
(după Victor Papilian)
1. Bulbul olfactiv la care vin filetele nervului olfactiv. 2. Cornetul superior. 3. Celule etmoidale; cea superioară comunică cu meatul superior al cavității nazale. 4. Orbita. 5. Meatul mijlociu. 6. Cornetul mijlociu. 7. Meatul inferior. 8. Cornetul inferior. 9. Septul nazal. 10. Săgeată ce indică accesul chirurgical prin meatul inferior în sinusul maxilar. 11. Al doilea premolar care poate pătrunde (în direcția indicată de săgeată) în sinusul maxilar. 12. Sinusul maxilar și 13. Comunicarea lui (indicată prin săgeată) cu fosa nazală prin meatul mijlociu. 14. Comunicarea unei celule etmoidale cu meatul mijlociu al cavității nazale. 15. Sinusul frontal ce se deschide în meatul mijlociu prin canalul frontonazal

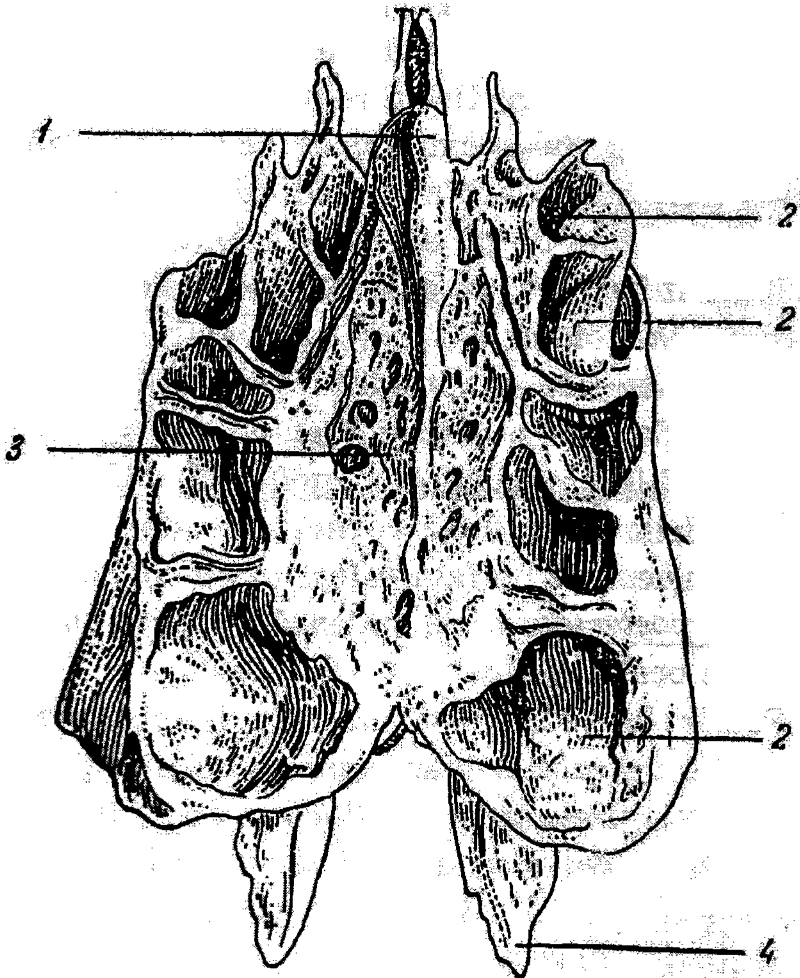


Fig. 34 Etmoidul văzut de sus
(după Victor Papilian)
1. Crista galli. 2. Semicelule ale labirintului etmoidal. 3. Lama orizontală. 4. Cornetul mijlociu

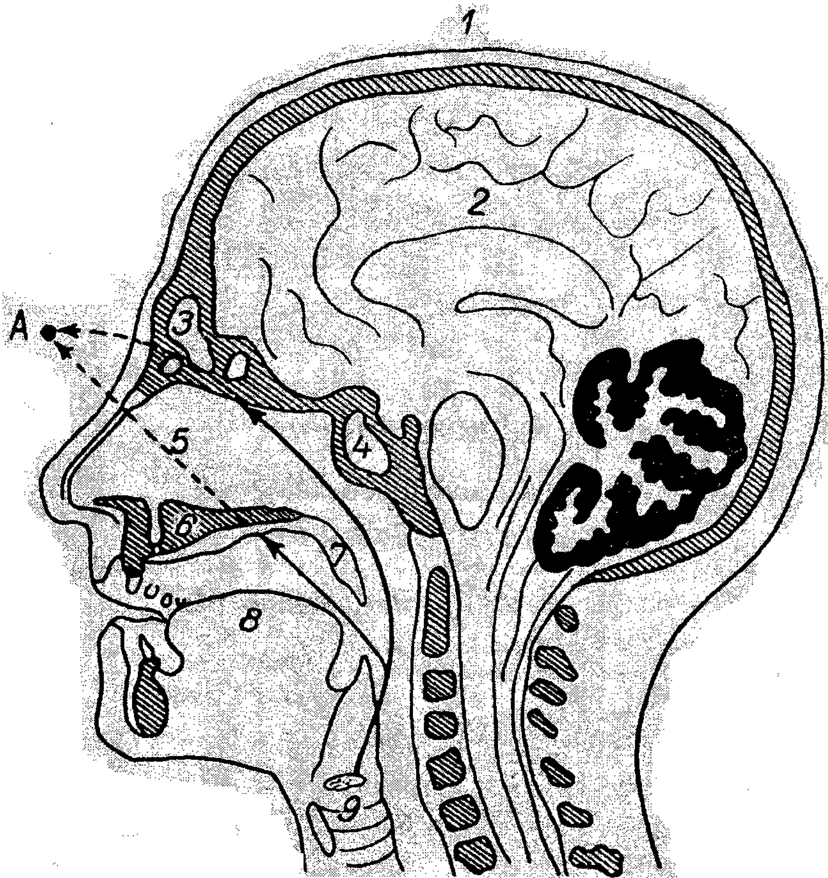


Fig. 35 Cum ajunge sunetul în rezonatorii faciali (după George Niculescu-Basu)

A. Punctul unde trebuie să ai impresia că trimiți sunetul

1. Craniul. 2. Creierul. 3. Sinusurile frontale. 4. Sinusul sfenoidal. 5. Fosele nazale. 6. Palatul tare. 7 Palatul moale. 8. Limba. 9. Coardele vocale (laringele)

Antrenamentul vocal „trebuie să se execute fără nicio schimbare în poziția laringelui."

(Caruso)

CAPITOLUL 4

POZIȚIA LARINGELUI ŞI A CAPULUI ÎN TIMPUL CÂNTĂRII

4.1. Poziția laringelui

Pentru menținerea frumuseții sunetelor vocale naturale, fiziologice, mişcarea sau deplasarea în sus şi în jos a laringelui nu trebuie să se facă la maximum în timpul cântării. Această funcționare este normală în timpul mâncării, dar ea nu este normală şi în timpul cântării.

Într-adevăr, poziția laringelui variază în raport cu: mişcările coloanei cervicale, vorbirea, respirația, cântul etc. Aceste deplasări în sus şi în jos ale laringelui, față de poziția lui de repaus, trebuie să fie însă foarte mici, numai de câțiva milimetri în sus şi de câțiva centimetri în jos, dar nu la maximum în sus şi la maximum în jos. Mişcarea sau deplasarea laringelui la maximum în sus se face numai în timpul mâncării, la înghițirea bolului alimentar, când epiglota închide complet (ca o supapă de siguranță) orificiul laringelui, pentru a nu pătrunde nimic din alimente în laringe, trahee, plamâni. În timpul cântării însă, deplasarea laringelui în sus, față de poziția lui de repaus, este foarte dăunătoare emisiei vocale. Această deplasare în sus (chiar şi mică) a laringelui, ca şi strâmtorarea orificiului laringelui

făcută de anumiţi muşchi (din cauza lenevirii, neantrenării presei abdominale) conduce sunetele spre ingolare. Iar deplasarea laringelui la maximum în jos conduce sunetele spre tubare, dând şi o culoare de „grandomanie" emisiei vocale.

S-au scris multe cărţi despre canto şi despre organul fonator laringele. La Conservator există multe cărţi şi multe opinii. Opinii există la toate şcolile de cânt din lume. Unele din ele n-au putut fi puse însă de comun acord nici la întrunirile internaţionale de canto ţinute în acest scop. Citām: „Fiecare reprezentant „deţinea" adevărul absolut în privinţa cântului vocal şi acţiunea a eşuat"[68].

Cu privire la problema mult discutată a poziţiei laringelui în timpul cântării, pentru clarificarea acestei „probleme" vom da mai jos câteva citate din anumite cărţi scrise de mari pedagogi.

Unii cântăreţi sunt de părere ca laringele să fie poziţionat la maximum în jos, pentru a se crea o impedanţă cât mai bună în timpul cântării.

Noi considerăm că laringele poate fi dus şi în jos în timpul cântării, dar nu la maximum. A duce laringele la maximum în jos nu este normal, nu este natural, nu este fiziologic şi, ca urmare, nici sunetele vocale nu vor fi normale, naturale, fiziologice. Iată ce spune în cartea sa Octav Enigărescu, conducător al Seminarului Internaţional de Canto de la Ohrid: „Adevăratele sunete care se cer a fi folosite în atingerea unor performanţe sunt, în fond, acelea care se apropie în cea mai mare măsură de o funcţionalitate fiziologică, adică de normal. Se cântă cum se vorbeşte [...] adevăratul sunet nu poate fi realizat decât în condiţii fiziologice normale..."[69]. Deci, în vorbirea corectă, naturală, fiziologică, laringele nu se duce în jos la maximum (exagerat); el rămâne complet liber, degajat, la locul lui de repaus. Aşa trebuie să fie şi în timpul cântării. Iar în cartea *Caruso*, autorii

[68] Emil Pinghireac, op. cit., pag. 43
[69] Octav Enigărescu,op. cit., pag. 191 şi 195

ei scriu următorul adevăr: „Este necesar să se atragă atenția elevilor asupra corectitudinii cu care trebuie cântate aceste exerciții (scrise pe aproape două octave n.n.) și să li se reamintească faptul că marele cântăreț (Enrico Caruso n.n.) a accentuat: „...cu laringele complet liber, degajat. Deci, portamentul vocalelor A. O. U. trebuie să se execute fără nicio schimbare în poziția laringelui, pe tot timpul executării"[70]. De reținut că autorii cărții precizează opinia celebrului tenor Enrico Caruso care a spus: „cu laringele complet liber, degajat" și nu a spus cu laringele coborât la maximum.Dacă era foarte importantă această coborâre la maximum, ar fi spus-o cu siguranță și Caruso. Și pentru a întări și mai mult acest lucru, autorii cărții subliniază: „Deci, portamentul vocalelor A.O.U. trebuie să se execute fără nici o schimbare în poziția laringelui (nici în sus nici în jos n.n.) pe tot timpul executării".

Repetăm că deplasarea laringelui în sus, chiar și mică, conduce sunetele vocale spre ingolare, iar ducerea laringelui prea mult în jos conduce sunetele vocale spre tubare etc.

În cartea *Cântul,* pag. 89, Octav Cristescu scrie cum unii au ajuns să considere defectul calitate, crezând că ingolarea sunetelor este o calitate. Tot astfel au ajuns unii să spună și despre coborâtul laringelui la maximum (exagerat), că aceasta dă calitate sunetelor. Și astfel se strică (fără voie) calea naturaleții fiziologice a sunetului. Iată cum se deformează adevăratul sunet descris, așa cum am arătat mai sus, de marele pedagog Octav Enigărescu. Nu suntem împotriva științei celor care explică reîntoarcerea pe sfincterul glotic din laringe a unei părți din coloana sonoră (după ce coloana sonoră lovește cerul gurii la ieșire) și cum se creează impedanța (dorită de unii cât mai bună prin coborârea laringelui la maximum). Să nu uităm însă că impedanța reîntoarsă de pavilionul nazal contribuie cel mai mult la protejarea coardelor vocale. Să nu stricăm naturalețea

[70] Pierre V.R. Key și Bruno Zirato, op. cit., pag. 215

fiziologică a sunetelor vocale frumoase, de dragul impedanței formate prin coborârea laringelui la maximum. Nu prin această metodă nefiziologică, de coborâre a laringelui la maximum, trebuie să urmărim rezistența și ușurința în cântare. O impostație bună (obținută prin folosirea corectă a rezonanței sinusurilor etmoidale și a celorlate cavități de rezonanță) asigură o impedanță destul de bună, fără a fi nevoie de coborârea exagerată a laringelui. Chiar renumitul Raoul Husson în cartea sa menționează: „...impedanța reîntoarsă de pavilionul nazal este întra-devăr enormă și se adaugă celei reîntoarse din pavilionul faringo – bucal [...] Impedanța reîntoarsă de pavilionul nazal pe laringe constituie așadar un mecanism protector puternic al activității neuro-musculare dezvoltate de fibrele goerttleriene ale coardelor vocale în timpul fonației".[71]

Nu putem fi de aceeași părere nici cu cei care au scris că, pentru evitarea sunetelor nazale, în vorbire sau în cântare, vălul palatin trebuie să stea lipit de peretele posterior al faringelui. Nu putem fi de aceeași părere, deoarece acesta este unul dintre motivele principale pentru care unii profesori, ca și unii preoți, chiar dacă nu cântă mult, dar vorbesc mult, fac pareze miopatice sau noduli pe coardele vocale. Calea reîntoarcerii impedanței pavilionului nazal fiind închisă de vălul palatin, lasă coardele vocale neprotejate suficient de impedanță. Menționăm că emisia vocală nu trebuie să fie nici nazală, dar nici lipsită de armonicele sinusurilor paranazale. Acest reglaj nu este ușor de făcut; el trebuie mai întâi învățat ca să putem „regla" calitatea sunetului.

4.2. Rezistența și ușurința în cânt

Rezistența și ușurința în cântare trebuie să o urmărim prin: încălzirea corectă a vocii înainte de a cânta, respirația corectă

[71] Raoul Husson, op. cit., pag. 92, 93

costodiafragmatică exersată zilnic (nu cea diafragmală sau cea abdominală), fortificarea muşchilor expiratori, presa abdominală (direcţionată spre diafragmă pentru obţinerea presiunii subglotice necesară în cânt), impostaţia bună a sunetelor în rezonatorii superiori ai capului (în sinusurile paranazale) pe deschiderea largă a laringelui (fără coborârea lui exagerată) şi prin folosirea tuturor mijloacelor care ne asigură o bună întreţinere a sănătăţii aparatului respirator, a aparatului fonator şi a sistemului neuropsihic. Tot în acelaşi scop al uşurinţei în cântare (mai ales pe ambitus vocal mare sau în forte) este bine ca unghiul care se formează între coloana sonoră şi cerul gurii să fie cât mai mare. Pentru aceasta trebuie să avem o ţinută dreaptă a corpului; capul sus (normal), bărbia sus (să nu ţinem bărbia înclinată spre piept în unghi mic ascuţit) în timpul cântării. Pentru evitarea obişnuinţei noastre de a cânta cu bărbia înclinată în piept (fapt care dăunează mult în registrul acut) e bine ca suportul orizontal care susţine (ca să nu cadă) partitura muzicală să fie la înălţimea medie de 1,50 m de la podeaua pe care stăm când cântăm. După ce cântăreţul se va obişnui să ţină „bărbia sus" (normală), va putea cânta bine orice rol, în orice poziţie a corpului.

Cu privire la coborârea laringelui la maximum, pe care o recomandă unii, atât pentru impedanţă, cât şi pentru a nu se rupe vocea în registrul acut, menţionăm: sunt de exemplu baritoni pensionari care pot emite în forte oricând Si bemol 3 fără coborârea exagerată a laringelui. Comentariile ar fi de prisos. Coborârea laringelui la maximum se poate face numai în anumite roluri dramatice sau în roluri cu personaje „pline de sine", ori la coloritul anumitor expresii, dar nu şi în cântările lirice, duioase sau bisericeşti. Dacă ne vom încălzi inima răcită de mândrie, apropiind-o (măcar în Casa Domnului) de căldura dragostei divine, vom observa că nu se poate cânta evlavios cu laringele dus mult în jos. Deci, această coborâre a laringelui la

maximum, chiar dacă ajută la deschiderea completă a laringelui, trebuie evitată. Deschiderea largă a laringelui se va face altfel, deschidere pe care o vom arăta în capitolul 5 intitulat *Obținerea emisiei vocale de calitate*. În cartea sa *Dincolo de scenă*[72], Octav Enigărescu lasă să se înțeleagă clar că nu toți profesorii de canto sunt foarte buni. Acelaşi lucru rezultă şi din cartea lui Ioan Holender intitulată *De la Timişoara la Viena*[73].

Menționăm însă că nu există profesori de canto care să nu învețe pe elevi lucruri bune despre canto, dar cele rele, strecurate printre cele bune, trebuie eliminate până nu este prea târziu.

Într-adevăr, laringele este numit şi organ fonator, întrucât în el funcționează coardele vocale, glota şi anumiți muşchi, dar trebuie să precizăm faptul că laringele a fost făcut de Dumnezeu să funcționeze în sus şi în jos la oameni şi la animale, la înghițirea bolului alimentar; deci se deplasează în sus şi în jos în timpul mâncării, dar nu şi în timpul cântării, pentru a se putea menține calitatea sunetelor normale, naturale, fiziologice. Alimentele ajunse în gură sunt zdrobite, măcinate de dantură şi, fiind amestecate cu saliva din gură, formează bolul alimentar, care prin înghițire trece prin esofag în stomac, iar laringele, care este legat de trahee (prin care trece aerul în plămâni) este foarte, foarte aproape de orificiul esofagului (unde este locul de încrucişare aerodigestivă din faringe).

Alăturăm figurile anatomice nr. 36 şi 37 la sfârşitul acestui capitol.

Laringele, acționat de muşchii de la rădăcina limbii, se ridică mult în sus la înghițirea bolului alimentar, iar deschiderea laringelui, repetăm, este închisă în acel moment de epiglotă, care funcționează ca o supapă de siguranță pentru a nu trece nimic din alimente prin laringe în trahee şi plămâni. Pentru

[72] Octav Enigărescu, op. cit., pag. 190
[73] Ioan Holender, op. cit., pag. 101-121

această siguranță a fost făcut să funcționaze laringele în sus și în jos, nu pentru cântat. Laringele este organ fonator, dar nu este ... „țug-trombon". Multe lucruri bune au scris unii autori de cărți, dar greșelile strecurate trebuie corectate cu bunăvoință și respect reciproc, spre folosul tuturor cântăreților.

4.3. Obișnuința coborârii exagerate a laringelui în cânt

Cei obișnuiți cu coborârea laringelui la maximum în timpul cântării, indiferent de caracterul rolului, nu renunță ușor la această metodă pe care o recomandă unele persoane de marcă. Acest fapt poate avea însă influență negativă și asupra altor cântăreți. Pentru prevenire, să nu uităm că zicala: „nu este om care să nu greșească" este valabilă pentru toți oamenii, inclusiv persoanele marcante. Persoane marcante au fost și cei care au susținut greșit lipirea vălului palatin de peretele posterior al faringelui nazal în timpul cântării. Persoană „super" marcantă a fost și fizicianul Raoul Husson, care, în perioada 1950-1960, a demonstrat științific cu ajutorul tehnicilor moderne și al muncii colective de laborator, teoria neurocronaxică, a vibrației coardelor vocale fără curent de aer, (teorie susținută în 1877 la Berlin de prof. Reuleaux și în 1927 de prof. Frossard la Paris) însă cităm: „Școala americană de cânt i-a găsit „grave fisuri" în teoria neuro-cronaxică"[74]. De asemenea, Elena Cernei, Artist Emerit, menționează: „...într-adevăr contracția fibrelor musculare goerttleriene (din coardele vocale n.n.) se face prin impulsuri transmise de nervul recurent [...]. Ea nu constituie însă vibrația sonoră propriu-zisă și în niciun caz deschideri și închideri ritmate ale glotei în timpul fonației, cum susține Husson. Din punct de vedere fiziologic aceste deschideri și închideri ritmate ale glotei, care

[74] Emil Pinghireac, op. cit., pag. 43

ar fi de ordinul sutelor, iar în anumite pasaje, peste 1000, nu ar putea avea loc (...) în cele câteva secunde de expirație sonoră"[75].

Teoria neurocronaxică noi nu o negăm, deoarece ea a fost demonstrată şi de Laget la Paris în anul 1953 şi de Adolf Löetgen la Berlin în 1956. Octav Cristescu menționează însă: „În discuțiile finale s-a ajuns însă la manifestarea dorinței unanime de a se discuta în mod serios această problemă la un congres internațional asupra cântului şi vorbirii"[76]. Astfel această problemă a rămas nefinalizată până astăzi. Teoria mioelastică a sunetelor vocale produse de vibrația coardelor vocale prin curent de aer a rămas până astăzi neînvinsă. Dacă ar exista numai neurocronaxia în formarea sunetelor vocale, prin influxurile primite de la nervul recurent, atunci n-ar mai exista la oameni nici parezele miopatice ale coardelor vocale şi nici formarea nodulilor pe coardele vocale în urma abuzurilor în cântare.

Este foarte important să reținem şi faptul că André Moulonguet, care a scris prefața la cartea lui Raoul Husson, *Vocea cântată*, prefață în care îi laudă mult experiențele revoluționare, menționează totuşi: „... la mijlocul sec. XVIII-lea un medic din Agen, Ferrein, a avut ideea de a experimenta pe cadavru şi a reuşit să producă sunete, suflând prin trahee într-un laringe separat de corp, experiențe completate mai târziu prin acelea ale lui Mueller (1839) şi acelea ale lui Lermoyez (1886)"[77]. Deci s-a demonstrat clar teoria mioelastică a sunetelor vocale produse de coardele vocale prin curent de aer.

În concluzie, teoria neurocronaxică (prin vibrarea coardelor vocale fără curent de aer) nu o putem nega, dar nici pe cea mioelastică nu o putem înlătura. Probabil că ambele teorii participă împreună la formarea sunetului vocal. Cercetătorii mai au încă multe de studiat. André Moulonguet îşi încheie prefața

[75] Elena Cernei, op. cit., pag. 82, 83
[76] Octav Cristescu, op. cit., pag. 26
[77] André Moulonguet, apud Raoul Husson, op. cit., pag. 21

cărţii lui Raoul Husson invitând pe cititori a medita asupra frazei lui Pascal care spune: „Astfel vedem că toate ştiinţele sunt infinite în cercetările lor”[78].

Un alt exemplu de greşeală a unor profesionişti de marcă este următorul: o adevărată revoltă s-a întâmplat la aplicarea respiraţiei costodiafragmatice când a înlocuit-o pe cea abdominală folosită în Franţa din anul 1755 (la recomandarea lui Jean Antoine Bérard – persoană de vază) până în anul 1866. Iată ce scrie Octav Cristescu în cartea *Cântul*: „Procedeele ştiinţifice de respiraţie costodiafragmală sunt cunoscute din anul 1850 şi se datoresc cercetărilor şi experienţelor îndelungate făcute de dr. L. Mandl. Cum era şi firesc, la început, acest mod nou de a respira (costodiafragmatic n.n.) a constituit o adevărată revoluţie în arta cântului şi mult timp susţinătorii sistemului au fost combătuţi de cei care nu-i înţelegeau importanţa. În metoda de cânt a Conservatorului din Paris, acestă respiraţie (costodiafragmatică n.n.) a fost adoptată în anul 1866 şi ulterior folosită de toţi profesorii (competenţi n.n.) de cânt”[79].

E de mirare cum însă şi în prezent, după 145 de ani, (suntem în anul 2011 când scriem aceste rânduri) mai sunt unii cântăreţi şi profesori chiar, care recomandă respiraţia diaframatică sau pe cea abdominală şi nu pe cea costodiafragmatică, fapt care ne-a determinat să scriem detaliat capitolul 1 - *Respiraţia corectă în cântul vocal profesionist*, pentru a putea fi înţeleasă bine şi aplicată corect de toţi cântăreţii şi profesorii de canto. Văzând exemplul arătat mai sus (cu disputele despre respiraţie) şi revenind la problema coborârii exagerate a laringelui în timpul cântării, se naşte întrebarea: pentru ca să înţeleagă toţi cântăreţii şi profesorii de canto că este bine ca laringele să fie menţinut , în timpul cântării, în poziţia lui normală, naturală, fiziologică (sau cel puţin fără coborârea lui exagerată), cât timp va trece ?

[78] André Moulonguet, apud Raoul Husson, op. cit., pag. 22
[79] Octav Cristescu, op. cit., pag. 69

Iată ce scrie şi baritonul (prim-solist de operă) Emil Pinghireac: „Senzaţia de căscat (necesară deschiderii largi a laringelui în timpul cântării n.n.) trebuie executată în aşa fel încât să evite coborârea exagerată a ansamblului laringian"[80]. De aceeaşi părere sunt majoritatea soliştilor vocali.

[80] Emil Pinghireac,op. cit., pag. 224

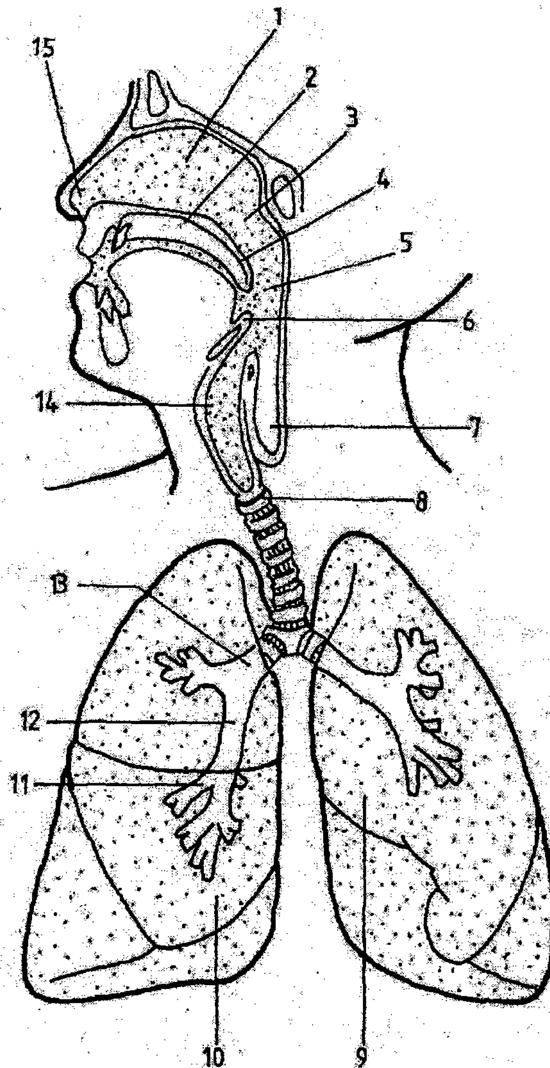


Fig. 36 Schema sistemului respirator

1 Cavitatea nazală. 2. Bolta palatină. 3. Nazofaringe. 4. Palatul moale. 5. Oro- (buco-)faringe. 6. Epiglota. 7. Esofag. 8. Trahee. 9. Plămânul stâng. 10. Plămânul drept. 11, 12, 13. Bronhii intrapulmonare. 14. Laringele, organul emiterii sunetelor de bază sau primare. 15. Narină

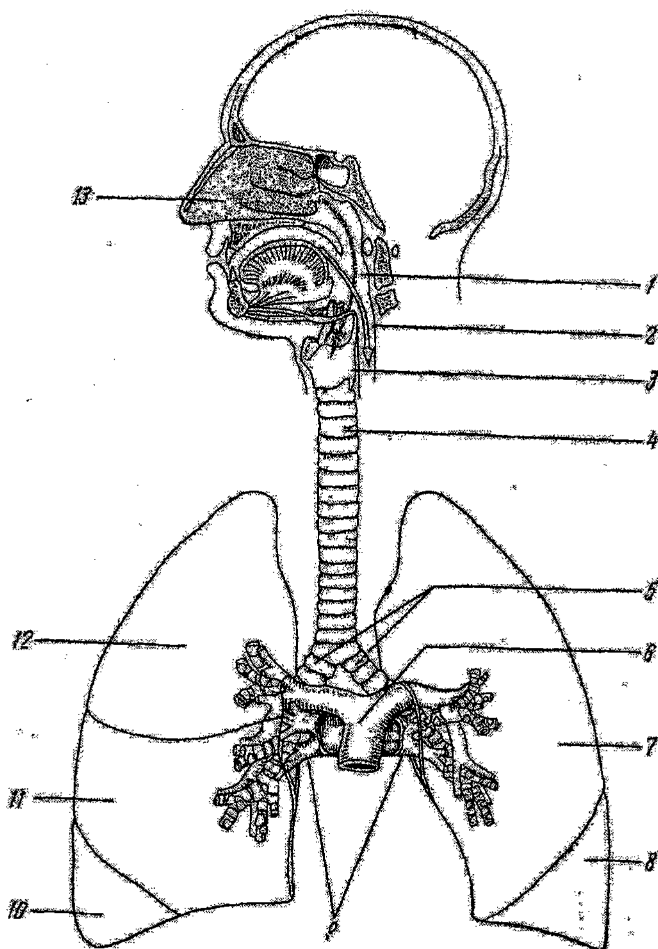


Fig. 37 Aparatul respirator (schematic)
(după Victor Papilian)

1. Săgeata punctată arată calea aerului. 2. Săgeata albă indică drumul bolului alimentar prin faringe. 3. Laringele. 4. Traheea. 5. Bronhiile principale. 6. Trunchiul pulmonar cu cele două Aa. pulmonare (dreaptă şi stângă). 7. Lobul superior al plămânului stâng. 8. Lobul inferior al plămânului stâng. 9. Vv. pulmonare în număr de patru (două pentru fiecare plămân). 10. Lobul inferior al plămânului drept. 11. Lobul mijlociu al plămânului drept. 12. Lobul superior al plămânului drept. 13. Cavitatea nazală

„Arta interpretării începe acolo unde se termină tehnica vocală."

(Caruso)

CAPITOLUL 5

OBȚINEREA EMISIEI VOCALE DE CALITATE

Toate componentele aparatului respirator, rezonatorii, întregul sistem de reglare nervoasă a respirației şi fonației, constituie aparatul fonator, în care se produc sunetele necesare vorbirii şi cântului.

Rezonatorii (în special: faringele, cavitatea bucală, sinusurile paranazale) joacă un rol esențial în obținerea unei emisii vocale de calitate. Înainte de descrierea formării calității emisiei sunetelor pe vocale (şi pe consoane însoțite de vocale), vom arăta foarte pe scurt legătura dintre respirație şi fonație.

5.1. Respirația şi fonația

Cu privire la respirație şi fonație sunt importante precizările făcute de prof. univ. dr. Simona Tache, care menționează explicit: „Vocea poate fi definită drept o consecință a vibrației coardelor vocale la trecerea aerului expirat sub presiune, prin glota închisă, şi a variațiilor periodice ale aerului în cavitățile supraglotice, cu participarea sistemului de articulare. [...] Emiterea sunetelor are loc la nivelul laringelui, organul fonator din cadrul aparatului respirator, cu o structură complexă, adaptată ambelor funcții (respirație şi fonație n.n.). Componenta vibratorie, cu rol în fonație, este reprezentată de către coardele vocale, a căror

poziție și întindere este determinată de către musculatura intrinsecă a laringelui. Mușchii intrinseci care se inserează cu ambele capete pe cartilajele laringelui, ajustează deschiderea glotei și tensiunea coardelor vocale. [...] Tensiunea coardelor vocale este însă reglată de către mușchii tensori: mușchii vocali sau tiroaritenoidieni interni din grosimea coardelor vocale și mușchii tirocricoidieni, care asigură balansul anterior al cartilajului tiroid; acești mușchi controlează forma (groasă sau subțire) a coardelor vocale și diferitele tipuri de fonație. Vibrația coardelor vocale se realizează de la linia mediană în afară [...]. Sunetele emise au trei proprietăți fundamentale: *intensitatea,* determinată de amplitudine, *înălțimea,* determinată de frecvență și *timbrul,* dependent de vibrațiile armonice supraadăugate"[81].

5.2. Emisia vocalelor

Sub acțiunea mușchilor mandibulei, a mușchilor orofaciali și a limbii, cavitatea bucală ia forme diferite, producând astfel sunete diferite. Tubul fonetic se schimbă deci după sunetele pe care le emitem. De exemplu, spațiul cel mai larg al tubului fonetic se produce atunci când pronunțăm sau cântăm vocala ***a***. Iar spațiul cel mai mic se produce la articularea consoanei ***s***. Este bine însă ca în timpul cântării, spațiile să fie mai mari decât cele din timpul vorbirii. De aceea, recomandăm ca limba să fie puțin concavă în timpul cântării (ca un jgheab, mai ales la rădăcina limbii).

Mărirea sau micșorarea spațiului tubului fonetic se produce astfel:

- *mușchii mandibulei* măresc sau micșorează în sens vertical tubul fonetic;
- *mușchii orofaciali* măresc sau micșorează tubul fonetic în sens transversal și sagital;

[81] Simona Tache, op. cit., pag. 231-233

• *limba*, prin diferitele poziţii pe care le ia, desăvârşeşte forma tubului fonetic corespunzător sunetului respectiv.

În alfabet există vocale şi consoane pe care le întâlnim în timpul cântării.

Din subcapitolul 3.2. intitulat *Sunetele vocale fiziologice*, reluăm următoarea frază: „Cine va ajunge să stăpânească acest control, acest reglaj, al calităţii rezonanţei sinusurilor etmoidale pe toate vocalele şi pe toate consoanele însoţite de vocale, printr-un exerciţiu pe care îl vom explica ulterior, va avea întotdeauna o impostaţie bună, bogată în armonicele care dau frumuseţea timbrului vocal, întrucât sinusurile etmoidale sunt în legătură cu toate celelalte sinusuri de rezonanţă ale capului".

Dezvoltăm acest subiect mai întâi pe vocale şi apoi pe consoane însoţite de vocale.

Vocalele în ordinea lor alfabetică sunt: ***a, e, i, o, u,*** la care se adugă ***ă*** şi ***â***.

Din toate aceste vocale se va alege una pe care elevul o va emite cel mai frumos în emisia lui vocală liberă, degajată, nestrangulată. Celelalte vocale trebuie apoi emise pe aceeaşi cale (şi cât mai aproape de vocala aleasă), prin cele 37 de exerciţii de tehnică vocală ale lui Caruso, 15 ale lui Octav Cristescu sau cele ale lui Emanuel Garcia –fiul, prezentate în anexa 1 a acestei cărţi. (Emanuel Garcia –fiul a fost cântăreţ de operă, n-a excelat ca solist vocal, dar a excelat ca profesor de canto).

În general, vocala prin care se emite sunetul vocal cel mai frumos este vocala ***a***, vocală pe care trebuie să ajungem a o cânta impostată bine în rezonatorii superiori ai capului, cu gura deschisă cât mai mult (mai ales în registru acut) şi cu buzele puţin alungite, întinse, pâlniate, pregătite pentru participarea lor la o dicţie cât mai bună şi pentru protejarea şi direcţionarea sunetelor (să nu se împrăştie haotic).

Vocalele se deosebesc după poziţia limbii şi a gradului de separare incizală a maxilarelor.

Vocalele se mai deosebesc şi după lungimea vibraţiilor. În acest sens, prof. univ. dr. docent Eugen Costa scrie: „Vocalele se deosebesc între ele după lungimea vibraţiilor care le produc:

- vibraţii lungi au vocalele ***u*** şi *o;*
- vibraţii scurte au vocalele ***i*** şi *e;*
- vibraţii medii are vocala ***a***.

Cu cât vibraţia este mai lungă, cu atât cavitatea laringobucală trebuie să se lungească mai mult, iar cu cât vibraţia este mai scurtă, lungimea ei se scurtează. În rezumat, tubul laringobucal se scurtează tot mai mult în ordinea vocalelor: *u, o, a, e, i*".[82]

De aceea, un exerciţiu bun pentru impostarea tuturor vocalelor este şi cel făcut în această ordine după lungimea vibraţiilor. În acest scop, procedăm astfel: începem impostarea vocalelor în piano cu silaba ***mua*** formată din consoana ***m*** şi diftongul ***ua,*** (de la cuvântul ziua). Şi dacă ne imaginăm triftongul ***uoa*** în locul diftongului ***ua,*** exerciţiul va da rezultate şi mai bune, astfel: după consoana ***m*** (cântată mult în piano, ca un geamăt) se deschid buzele foarte, foarte puţin (şi mult alungite) în aşa fel ca sunetul de pe vocala *u,* de la începutul triftongului, să nu se deosebească de sunetul de pe consoana ***m***. Această trecere a sunetului de pe consoana ***m*** pe vocala ***u*** să fie tot aşa de imperceptibilă ca şi trecerea sunetului de pe vocala ***u*** pe vocala ***o*** şi apoi pe vocala ***a*** din triftongul nostru imaginat ***uoa,*** controlând mereu menţinerea lor în rezonatorii faciali, pe calea consoanei ***m***. Pentru a ne putea controla calitatea emisiei, acest exerciţiu se face ***andante*** (cu crescendo şi decrescendo), începând cu consoana ***m*** ţinută mult în trei de piano (ppp), după care creştem intensitatea sunetului, cu deschiderea (treptată şi multă) a gurii pe vocalele *u, o, a,* până ajungem la vocala ***a*** forte (f), descreştem apoi sunetul pe vocalele *e, i,* până la trei de piano (ppp) şi terminăm emisia sunetului tot pe consoana ***m*** sau pe silaba ***ing*** ţinută mult în trei de piano. Această silabă ***ing*** (ca şi silabe-

[82] Prof. dr. docent Eugen Costa, op. cit., pag. 281

le: ***ang, ong, ung, eng***) menține foarte bine calea sunetului în rezonatori, îmbogățindu-l suficient cu armonicele sinusurilor paranazale. În acest scop recomandăm următorul exercițiu:

II. Exercițiu *„messa di voce"* (vezi detalii la pag. 217)

Andante

ppp ppp pp p mf f mf p pp ppp ppp

m u u o o a e e i i ng

m i i e e a o o u u m

Când trecem sunetul de pe vocala ***a*** pe vocala ***e***, mandibula se mai apropie puțin de maxilar, dar limba nu trebuie să se ducă înainte, nici să se curbeze în sus, ci să rămână mereu în jos cu jgheabul indicat pe rădăcina ei. Trecerea sunetului de pe vocala ***a*** pe vocala ***e*** să fie foarte legato, fără prag. La fel trebuie să se facă și trecerea sunetului de pe vocala ***e*** pe vocala ***i*** și fără a duce limba înainte, nici a o curba în sus. Când trecem sunetul de pe vocala ***e*** pe vocala ***i***, mandibula se apropie și mai mult de maxilar, dar poziția limbii nu trebuie să se schimbe (deși ea va face mici modificări pentru a se deosebi sunetul ***i*** de sunetul ***e***) pentru ca sunetul să nu iasă din rezonatorii faciali; să nu fie lipsit de armonicele rezonatorilor faciali. Toate aceste exerciții de vocalize se vor face cromatic în țesătura vocală care se potrivește mai bine fiecărui cântăreț în parte.

Pentru întinderea vocilor recomandăm a se face, în mod cromatic și cu multă presiune subglotică, exercițiul de mai sus cu vocalele ***m i i e e a o o u u m***, care sunt așezate în ordine crescândă după lungimea vibrațiilor. Tot pentru întinderea vocilor recomandăm în general exercițiul de nonă și arpegiul lui Rossini. Pentru începători însă sunt foarte bune vocalizele făcute cromatic cu silabele: ***iung, iong, iang, ieng***. Este foarte bun și exercițiul făcut cu diftongul ***ia, io, iu***, la care se adaugă consoana ***h*** însoți-

tă de vocale şi se execută (în mod cromatic) ca la râsul în hohote: ***iahahahahaha, iohohohohoho, iuhuhuhuhuhu, iehehehehehe.***
Exemplu:

III.

Allegro

cromatic

ia ha ha ha ha ha ia ha ha ha ha ha
io ho ho ho ho ho io ho ho ho ho ho
iu hu hu hu hu hu iu hu hu hu hu hu
ie he he he he he ie he he he he he
i hi hi hi hi hi i hi hi hi hi hi

Obs.: Acest exercițiu se execută cromatic într-o zonă de lejeritate vocală, corespunzătoare fiecărui tip de voce (soprano, tenor, bariton etc.)

Acest exercițiu (asemănător cu cel anexat al lui Emanuel Garcia, din anexa 1) antrenează foarte bine muşchii expiratori abdominali să acționeze spre diafragmă, lucru foarte important în canto.

Exercițiile de încălzire a vocii făcute (pe senzația de căscat) cu silabele ce au consoana *h* înlesnesc ieşirea coloanei de aer sonor pe calea ei naturală, fiziologică, nestrangulată. Aceste feluri de exerciții ajută mult şi la corectarea celor care cântă laringian, defectuos: gutural, ingolat, gâtuit, pe coarde (şi sunt foarte mulți cântăreți care cântă laringian).

Menționăm că există foarte multe feluri de vocalize. Mulți profesori de canto îşi au şi exercițiile lor personale de vocalize. Dacă s-ar aduna toate, poate ar fi sute sau chiar mii de feluri de exerciții. Noi le recomandăm pe unele, pe care le considerăm mai bune pentru toți elevii, şi pe altele, care se potrivesc mai bine pentru fiecare elev în parte, fiindcă sunt şi cazuri diferite de elevi. Recomandăm în general exercițiile anexate (anexa numărul 1), ale lui Caruso, Emanuel Garcia, Octav Cristescu.

Sunt unii cântăreți care nu cântă impostat bine în rezonatorii superiori ai capului, dar protejează bine sunetele cu buzele. Îmbrăcând bine sunetele vocale cu buzele, ei se înşală având impresia unei impostații bune. În realitate însă sunetele nefiind îmbogățite suficient cu armonicele din rezonatorii superiori ai capului şi insuficient amplificate, emisia vocală devine *„botoasă"*, săracă în armonice şi puțin penetrantă.

Mai sunt unii cântăreți care susțin rotunjirea buzelor fără să practice alungirea sau pâlnierea lor. Ar fi bine să se înțeleagă că şi pâlnia este rotundă acolo unde se termină pâlnierea ei. În timpul cântării însă ea mai poate fi şi ... ovală (pâlnie ovală).

Ventrilocia (nefolosirea suficientă a buzelor în timpul vorbirii, cântării, interpretării), se întâlneşte des în biserici şi mai ales în mănăstirile de maici. Nu este foarte greu de corectat acest defect dacă există înțelegere şi bunăvoință. Trebuie făcută gimnastica buzelor (întinzându-le înainte) şi deschiderea gurii mai mult, chiar şi la călugărițe. Baticul sau mandila legată sub mandibulă le inhibă, dar trebuie să deschidă gura mai mult. Deschiderea gurii mai mult nu înseamnă însă a cânta mai tare.

Unii sunt de părere că adevărata cântare bisericească trebuie „să sune", să se audă ca în biserică, nu ca pe scenă, asemănând subtil ventrilocia cu cântarea interiorizată. Asemănând subtil ventrilocia cu cântarea interiorizată, dânşii consideră acest fel de cântare ca fiind adevărata cântare bisericească interiorizată, care se deosebeşte de cea de pe scenă, pe care dânşii o numesc „emfatică".

Noi considerăm că şi ventrilocia şi cântarea emfatică sunt nepotrivite atât pe scenă, cât şi în biserică. Nu trebuie să se cânte după cum „vrea" fiecare, nici în biserică, nici pe scenă, ci trebuie să se cânte după indicațiile scrise de compozitor sau, dacă acestea nu sunt scrise, ele rezultă din textul frazei; din înțelegerea ideilor şi a sentimentelor ce se reflectă din text.

Dorim să mai arătăm că interiorizarea o poate face cineva chiar şi fără cuvinte, atunci când cântă separat, în piano (cu gura

aproape închisă) sau se roagă separat. Dar când cineva cântă la strană sau în altar pentru a fi auzit de cei din biserică, acesta trebuie să cânte tot din inimă, interiorizat, dar cu dicție, unde intervin şi buzele pe lângă limbă, şi cu deschiderea gurii mai mult, pentru ca textul care se cântă să nu fie nedesluşit, „mormăit" ca în ventrilocie.

Unii, exagerând prea mult, aseamănă cântatul forte în biserică cu strigatul, răcnitul etc. manifestări interzise de canoanele bisericeşti. Nici noi nu suntem de acord cu strigatul şi răcnitul în biserică (cuvinte extrase de unii, nepotivit, din canoanele bisericeşti). Dorim să mai subliniem că şi pe scenă sunt interzise acestea, dacă ceea ce se cântă în forte nu se cântă frumos, corect, conform indicațiilor compozitorului şi a profesorului de cânt. Este indicat însă ca în bisericile mici (mici ca spațiu) să nu se cânte până la trei de forte (fff), ci numai până la forte (f).

Este de asemenea important să ne impresioneze nu numai cum cântăm, cu ce tehnică vocală cântăm, ci trebuie să ne impresioneze şi ce cântăm, înțelesul textului pe care îl cântăm, cu ce trăire îl cântăm. Cântarea va ajunge nu numai la urechile ascultătorilor, ci şi la inimile lor, dacă ea, cântarea, va porni şi din inima cântărețului, nu numai din „gâtlejul" lui; aceasta completează şi desăvârşeşte interpretarea nuanțată.

Dorim să mai adăugăm: pentru tot clerul bisericesc şi călugăresc, care cântă dimineața şi care nu are nici timp şi nici posibilități de încălzire a vocii cu dirijorul, înainte de a cânta, recomandăm să facă mai întâi încălzirea vocii cu gura închisă, în piano (în camera în care locuiesc) după care vor face încălzirea vocii cu silaba ***muoa***, tot în piano, întinzând mult buzele înainte, pâlniindu-le mult şi cântând melodia „Doamne miluieşte" (din ectenia mare), numai cu silaba ***muoa***. Deci, cele şase silabe: Doa-mne-mi-lu-ieş-te vor fi înlocuite cu silabele: ***muoa-muoa-muoa-muoa-muoa-muoa***.

Acest exercițiu, făcut dimineața în piano, ajută atât la impostarea vocii, cât şi la antrenarea buzelor, evitând ventrilocia.

Toate vocalizele care se fac atât pentru încălzirea vocii, cât şi pentru dicţie, precum şi cele ce se fac pe consoane însoţite de vocale, nu sunt frumoase; ele sunt neplăcute urechilor ascultătorilor, dar sunt necesare şi, de aceea, la mănăstiri trebuie făcute numai în piano.

5.2.1. Formarea vocalelor A, O, U în timpul cântării

Vocalele ***a, o, u*** se formează numai cu buzele, care se întind: puţin la emisia vocalei ***a***, mai mult la emisia vocalei ***o*** şi cel mai mult la emisia vocalei ***u***, menţinând deschiderea gurii la vocala ***o*** aproape la fel de mare ca la vocala ***a***, iar la vocala ***u*** se mai închide puţin. În acest timp laringele şi limba nu trebuie să facă nici o mişcare în sus sau în jos; ele trebuie să fie în poziţia lor normală, pentru ca sunetele vocale să fie şi ele normale, fiziologice. Unii susţin că laringele se deplasează în sus şi în jos, după cum cântăm (mai sus sau mai jos). Ne pare rău, nu putem fi de aceeaşi părere. În cartea *Caruso*, autorii ei scriu, repetăm, următorul adevăr: „Este necesar să se atragă atenţia elevilor asupra corectitudinii cu care trebuie cântate aceste exerciţii (scrise pe aproape două octave n.n.) şi să li se reamintească faptul că marele cântăreţ (Enrico Caruso n.n.) a accentuat: „...cu laringele complet liber, degajat". Deci, portamentul vocalelor ***a, o, u*** trebuie să se execute fără nici o schimbare în poziţia laringelui (nici în sus, nici în jos pe tot ambitusul vocal scris n.n.), pe tot timpul executării"[83].

De asemenea, marele profesor, Artist al Poporului Petre Ştefănescu Goangă spunea cu insistenţă că sunetele de sus se cântă ca şi cele de jos, pe aceeaşi cale, pe aceeaşi deschidere de laringe în mod natural, fără subţierea sau îngroşarea vocii ori alte artificii, cum le mai numea dânsul, şi fără să ducem laringele în sus sau în jos. Poziţia normală a laringelui poate fi con-

[83] Pierre V.R.Key şi Bruno Zirato, op. cit., pag. 215

trolată, urmărită, privind sau pipăind corpul tiroid (mărul lui Adam, care face parte din laringe).

5.2.2. Formarea vocalelor E şi I în timpul cântării

Întâlnim dificultăţi la formarea tuturor vocalelor în timpul cântării pe ambitus mare, dar dificultăţile cele mai mari apar la emiterea vocalelor *e* şi *i*, unde intervine limba pentru formarea lor, mandibula, care caută să se apropie prea mult de maxilar, şi vălul palatin, care caută să se lipească de peretele posterior al faringelui nazal. Vălul palatin nu trebuie să se lipească de peretele posterior al faringelui nazal decât numai în momentul pronunţării consoanelor guturale *c, g, k,* după care trebuie imediat dezlipit pentru ca sunetul fundamental produs de coardele vocale să poată intra bine în sinusurile etmoidale. Pentru a se înţelege mai bine, dăm următorul exemplu: când vorbim cu vecinul din camera alăturată ne auzim şi prin pereţii camerei, dar ne auzim mult mai bine dacă lăsăm uşa deschisă între cele două camere. În cazul de faţă, vălul palatin este „uşa" dintre cavitatea bucală şi sinusurile etmoidale (şi celelalte sinusuri), sinusuri care amplifică şi îmbogăţesc cu armonice sunetul fundamental produs de coardele vocale.

Am dat acest exemplu clar pentru a fi limpede şi pentru cei care susţin greşit „lipirea" vălului palatin de peretele posterior al faringelui nazal în timpul cântării.

Un alt exemplu clar este vorbirea normală, fiziologică. Când vorbim normal, natural, corect, vălul palatin nu se lipeşte de peretele posterior al faringelui nazal. Şcoala de canto italiană chiar spune: „si canta come si parla" (se cântă cum se vorbeşte).

5.2.3. Poziţia limbii în timpul cântării

O mare importanţă o are poziţia limbii în cavitatea bucală la formarea vocalelor în timpul cântării. Limba nu trebuie să fie niciodată contractată sau înghemuită în faringele bucal (în fun-

dul cavității bucale). Limba trebuie să fie întotdeauna relaxată și puțin concavă (ca un fel de jgheab foarte larg și puțin adânc), marginile ei căutând să atingă toată dantura mandibulei.

Unii cântă cu poziția limbii lată, plată, dreaptă (neconcavă) și chiar înclinată (cu rădăcina limbii mai ridicată), dar aceștia, folosind o impostație nazalizată, „maschează" deformarea cavității bucale. În felul acesta (prin nazalizare) dânșii obțin chiar și o protecție mai mare a coardelor vocale prin impedanța enormă reîntoarsă de *pavilionul nazal*, dar, repetăm, deformează cavitatea bucală, normală și implicit sunetele vocale emise nu vor fi nici ele normale, naturale, fiziologice.

Noi recomandăm forma de jgheab a limbii, care nu deformează, ci îmbunătățește cavitatea bucală, nu implică nazalizarea sunetelor și permite o emisie vocală normală.

Forma aceasta de jgheab foarte larg și puțin adânc trebuie să fie pe toată lungimea limbii, de la vârf la rădăcină, în timpul cântării. Vârful limbii se modifică însă după cuvintele pe care le formează limba, dar rădăcina limbii trebuie să rămână mereu concavă. Acest lucru se obține prin exerciții și perseverență în fața oglinzii de buzunar, pe care trebuie să o purtăm cu noi până la intrarea în reflex a acestei forme. Când operatorul (cameramanul) filmează câteodată și deschiderea gurii unui cântăreț foarte bun, se poate observa (în acele câteva secunde) concavitatea limbii cântărețului în timpul cântării. Forma aceasta de jgheab foarte larg a rădăcinii limbii ajută mult la deschiderea largă a laringelui în timpul cântării, fără coborârea lui.

Vârful limbii, repetăm, se modifică în funcție de consoanele pe care le pronunțăm, dar forma de jgheab a rădăcinii limbii nu trebuie să dispară nici atunci când se emite vocala ***i***. Forma de jgheab larg a rădăcinii limbii, ridicarea vălului palatin împreună cu uvula sau omușorul (fără a lipi vălul palatin de peretele posterior al faringelui nazal) și poziția de lărgire a celorlalți mușchi de la rădăcina limbii ca la senzația de căscat (fără

coborârea exagerată a laringelui), asigură întotdeauna mărimea (grosimea) coloanei de aer care poartă sunetul vocal fundamental (produs de coardele vocale) pe toată deschiderea lărgimii laringelui înspre rezonatorii superiori ai capului, în vederea emiterii sunetelor frumoase, bogate în armonice, libere, nestrangulate. Poziția de lărgire a mușchilor de la rădăcina limbii, ca la senzația de căscat, este foarte greu de obținut fără coborârea laringelui. Trebuie multă voință și multe repetiții până când obținem această lărgire necesară deschiderii totale a laringelui, fără coborârea lui. Unii nu reușesc să deschidă bine laringele fără coborârea lui și de aceea îl coboară la maximum, găsind și un motiv plauzibil: pentru ... „impedanța dorită". Dar această coborâre a laringelui la maximum, repetăm, strică naturalețea fiziologică a sunetelor frumoase. Ce nu este fiziologic nu poate fi frumos!

Până când ne intră în obișnuință (în reflex) poziția limbii în timpul cântării, ea trebuie să fie controlată foarte des cu oglinda de buzunar, pentru ca limba să nu se ducă înainte sau să se curbeze în sus nici la emiterea vocalelor *e* sau *i*, iar rădăcina limbii, sub formă de jgheab larg, să rămână mereu în jos (la locul ei de repaus, dar cu jgheabul arătat).

Afirmația „se cântă cum se vorbește" se referă la naturalețea cu care trebuie să cântăm. În cânt însă, pe lângă această naturalețe, se mai adaugă și multe probleme de tehnică vocală. În cânt, când emitem sunetele vocalelor *e* sau *i*, vârful limbii nu trebuie dus înainte și nici partea de mijloc a limbii nu trebuie curbată în sus. Unii au scris că sunt necesare aceste mișcări în vorbire (mai ales în unele vorbiri provinciale). În cânt însă ele trebuie reduse foarte, foarte mult. Așa cum expirația din timpul cântării nu este la fel ca expirația din timpul vorbirii (vezi cap. 1.5. *Funcția respiratorie în cânt*), tot astfel poziția limbii în timpul cântării nu este absolut la fel ca poziția limbii din timpul vorbirii.

La emiterea vocalei *e*, mandibula se mai apropie puțin de maxilar, iar la formarea vocalei *i*, mandibula se apropie de maxilar mai mult. Poziția limbii, când se emite vocala *e*, trebuie să fie foarte aproape de poziția limbii când se formează vocala *a*. Iar cu privire la buze, comisurile lor nu trebuiesc trase înapoi. Când emitem vocala *e*, trebuie numai să ne gândim la vocala *e*, fără a modifica poziția limbii arătată la formarea vocalei *a*, deşi limba va face totuşi mici modificări pentru a se deosebi *e* de *a*. Aceste modificări trebuie să fie însă atât de mici, încât ele vor fi aproape neobservabile (de ochiul nostru). Modificări asemănătoare vor face să se mişte şi laringele puțin în jos, dar nu exagerat.

La emiterea vocalei *i*, dificultățile sunt însă mai mari. Trebuie avut grijă ca vălul palatin să nu se lipească de peretele posterior al faringelui nazal (să dăm puțin aer şi pe nas, în tot timpul cântării, fără a cânta însă nazal), iar limba trebuie controlată şi exersată mai mult decât la toate celelalte vocale. Dintre toate vocalele, *i* este cel mai greu de format şi de introdus corect în rezonatorii superiori ai capului, din cauza unor muşchi neantrenați de la rădăcina limbii (care, în loc să lărgească, strâmtorează coloana de aer la ieşirea din laringe), a vălului palatin, care caută să se lipească de peretele posterior al faringelui nazal şi din cauza limbii, care are tendința de a se duce prea mult înainte sau de curbare în sus, anulând jgheabul de pe ea. Repetăm că limba nu trebuie dusă înainte sau curbată în sus nici la formarea vocalei *i* (deşi ea va face modificări neobservabile), pentru ca sunetul vocalei *i* să nu iasă din rezonatorii faciali; sunetul să nu fie lipsit de bogăția armonicelor sinusurilor paranazale. Vocala *i*, ca şi celelalte vocale, trebuie să sune mai înăuntru (pentru a se putea combina suficient cu armonicele sinusurilor paranazale), să nu fie mai în afară, neimpostat, cum se întâmplă la mulți cântăreți şi chiar la unii dirijori, care sunt foarte buni ca dirijori, dar nu sunt la fel de buni ca pedagogi vocali. Toți dirijorii ştiu să aleagă voci bune, dar nu toți ştiu cum

se formează şi cum se menţin vocile bune. Repetăm că dirijorii de coruri şcolare au posibilitatea de a înlocui anual vocile stricate, dar de vocile stricate ...cine răspunde ?

Pentru dicţie însă trebuie să ne preocupe cel mai mult pronunţarea clară, precisă, a consoanelor.

5.3. Emisia consoanelor însoţite de vocale

După exersarea emisiei vocalelor, vom trece la exersarea emisiei consoanelor însoţite de vocale. Acest lucru este mult mai greu de realizat, întrucât sunt unele consoane, cum sunt consoanele dentale, care caută să „tragă" vocala după ele, scoţând sunetul din rezonatorii superiori ai capului. De aceea, vom arăta mai jos un exerciţiu, pe toate consoanele din alfabet, care ne va menţine întotdeauna sunetele îmbogăţite cu armonicele din rezonatorii superiori ai capului.

Consoanele sunt de mai multe feluri. Le prezentăm, în rezumat, cum le simţim noi, ţinând cont parţial şi de cele scrise de alţii, astfel:

- *consoane labiale* care se formează cu buzele, de ex. *b, p, m;*
- *consoane palatale* care se formează cu vârful limbii în palatul tare al boltei palatine (al cerului gurii), de ex. *l, n,r;*
- *consoane guturale* sau *velare* care se formează cu partea posterioară a limbii în palatul moale al cerului gurii (în vălul palatin), de ex. *c, g, k;*
- *consoane dentale propriu-zise,* ce se formează cu vârful limbii care atinge toţi dinţii incisivi, de ex. *t, d;*
- *consoane dentale sâsâitoare* care se formează cu vârful limbii foarte aproape de dinţii incisivi, de ex. *s, z;*
- *consoane dentale şuierătoare* care se formează cu vârful limbii îndărătul alveolelor incisivilor superiori, de ex. *ş, j;*
- *consoane labio-dentale* care se formează cu buza de jos şi dinţii incisivi ai maxilarului superior, de ex. *f, v.*

Prof. univ. dr. docent Eugen Costa mai menționează și următoarele: „După locul unde se produce îngustarea (îngustarea cavității bucale n.n.) deosebim: consoane labiale (de exemplu p, b, m), consoane linguale (de exemplu d, l, t, n, s, j) și consoane guturale (de exemplu k și g). Fiecare dintre aceste grupuri de consoane cuprind trei feluri de consoane după durata emiterii lor: explozive, continue și vibrante sau întrerupte. Exemple: explozivă, p ; continuă, s ; vibrantă, r".[84] Dintre aceste consoane, cele mai dificile sunt consoanele continue, întrucât ele „trag" cel mai mult sunetul după ele, nelăsându-l să se combine suficient cu armonicele sinusurilor paranazale.

Cu privire la celelalte clasificări care s-au mai făcut, considerăm că s-au strecurat și unele greșeli. De exemplu, consoanele ***p*** și ***v***, noi nu le putem considera și consoane medio-linguale cum le consideră unii. Noi considerăm că la pronunțarea consoanei ***c***, într-adevăr limba vine în contact cu bolta palatină prin treimea ei mijlocie, dar ea nu vine în același contact și la pronunțarea consoanelor ***p*** și ***v*** pentru a fi clasificate (cum greșit le clasifică unii) medio-linguale ca și consoana ***c***.

S-au scris multe cărți despre canto, unele bune, altele chiar foarte bune, dar ne pare rău că nu putem fi de aceeași părere cu unele părți din anumite capitole ale unor autori cu care nu vom fi de acord în toate scrierile noastre.

Consoanele M și N se mai numesc și consoane sonante. Ele sunt singurele consoane din alfabet care nu se pot pronunța cu vălul palatin lipit de peretele posterior al faringelui nazal, și astfel rezonatorii superiori ai capului participă din plin la sonorizarea lor (fără știrea noastră). De aceea se numesc sonante. Dintre aceste consoane sonante vom alege consoana M pentru exercițiile de încălzire a vocii (pe care le vom face cu fiecare vocală în parte), întrucât ea antrenează și buzele.

Vom proceda astfel:

[84] Prof. dr. docent Eugen Costa, op. cit., pag. 281

a. Se va începe cu încălzirea „mută" (cu gura închisă) arătată anterior la capitolul 3.3. *Încălzirea vocii înainte de a cânta.*

b. Se va trece, apoi, la încălzirea vocii ***în piano*** cu închiderea şi deschiderea gurii prin repetarea consoanei M (MIM-MEM-MAM-MOM-MUM) ţinută „mut" mai mult timp (cântând-o ca un fel de geamăt), căutând astfel menţinerea sunetului în sinusurile paranazale; este un exerciţiu asemănător metodei celebrului bas Max Reisen.

c. Se va continua încălzirea vocii (cu crescendo, decrescendo) începând „mut", deschizând apoi gura din ce în ce mai mult şi terminând tot „mut"; exerciţiul de la pag. 154, cap. 5.2.

După aceste trei feluri (a, b, c) de încălzire a vocii, se va exersa, în ordinea nealfabetică, exerciţiul MI-ME-MA-MO-MU circa 10 minute (cu amănuntele arătate la capitolul 3.3. *Încălzirea vocii înainte de a cânta*), după care vom adăuga consoana R între consoana M şi vocala respectivă (în ordinea alfabetică a vocalelor sau într-o altă ordine care se potriveşte mai bine elevului) pentru exersarea totodată a limbii şi a dicţiei.

După efectuarea exerciţiilor arătate mai sus, se va trece la efectuarea exerciţiilor cu toate consoanele din alfabet.

Se va începe cu prima consoană din ordinea alfabetică a consoanelor, dar înaintea repetării oricărei consoane se va repeta mai întâi „exerciţiul-cheie" cu consoana M. astfel: MRA – MRE – MRI - MRO – MRU – MRA – MRĂ – MRÂ, după care urmează exerciţiul cu prima consoană din alfabet: BRA – BRE – BRI – BRO – BRU – BRA – BRĂ – BRÂ şi iarăşi urmează „exerciţiul-cheie": MRA – MRE – MRI- MRO – MRU – MRA - MRĂ – MRÂ, după care urmează exerciţiul cu a doua consoană din alfabet, astfel: CRA – CRE – CRI – CRO – CRU – CRA - CRĂ – CRÂ. Şi iarăşi urmează „exerciţiul-cheie". Tot astfel se procedează cu toate consoanele din alfabet, repetând mai întâi „exerciţiul-cheie" cu consoana sonantă M (cântând-o ca un fel de

geamăt la rădăcina nasului) pentru a putea urmări mai uşor calea ei şi în rezonatorii superiori ai capului.

5.3.1. Consoanele cele mai dificile de impostat: C, K, P, T

O atenţie deosebită trebuie să avem la exerciţiul cu consoanele C, P, T, care scot cel mai mult sunetele din rezonatorii superiori ai capului.

Pentru a se înţelege mai bine acest lucru, dăm exemplu cântând rar (largo sau andante) pe un singur sunet (pe aceeaşi notă muzicală) cuvintele BING – BANG, sau BING – BUNG, cuvinte care ne introduc bine sunetele în rezonatorii superiori ai capului, datorită consoanei sonante N şi a consoanelor B şi G, care ne introduc mai uşor în rezonatori decât altele.

Dacă vom cânta însă tot pe un singur sunet (pe aceeaşi notă muzicală) cuvintele PIC – PAC sau PIC - PUC, vom observa uşor scoaterea sunetelor din rezonatorii superiori ai capului din cauza consoanelor P şi C, consoane specifice, greu de introdus în rezonatorii superiori ai capului.

Exemplu:

IV.

Largo



Pentru a rezolva introducerea consoanelor C, P, T în rezonatorii superiori ai capului (în sinusurile paranazale), vom proceda în felul arătat mai jos.

Consoana C

C este o consoană guturală care intră foarte greu în rezonatorii superiori ai capului. Vom începe întotdeauna cu „exerci-

țiul-cheie" MRA – MRE – MRI - MRO – MRU – MRA - MRĂ – MRÂ, după care vom face exercițiul cu consoana G care, deşi este tot o consoană gutturală, intră mai uşor în rezonatori decât consoana gutturală C. Astfel, GRA – GRE – GRI – GRO – GRU – GRA - GRĂ – GRÂ intră mai uşor în rezonatori pe calea consoanei M. Făcând apoi exercițiul cu consoana gutturală C, aceasta va intra mai uşor în rezonatori pe calea consoanei gutturale G. Făcând aşa, exercițiul CRA – CRE – CRI – CRO – CRU – CRA - CRĂ – CRÂ va da rezultate bune; consoana gutturală C va intra în rezonatori pe calea consoanei gutturale G care, la rândul ei, a fost şi ea introdusă în rezonatori pe calea consoanei sonante M (cântată ca un geamăt).

Vom proceda asemănător şi cu consoana P.

Consoana P

P este o consoană labială greu de introdus în rezonatorii superiori ai capului. Vom începe ca de obicei cu „exercițiul cheie" MRA – MRE – MRI- MRO – MRU – MRA - MRĂ – MRÂ, după care vom repeta exercițiul cu consoana labială B, care este mai uşor de introdus în rezonatori decât consoana labială P. După exercițiul BRA – BRE – BRI – BRO – BRU – BRA - BRĂ – BRÂ vom face exercițiul cu consoana P.: PRA – PRE – PRI – PRO – PRU – PRA - PRĂ – PRÂ. În felul acesta, consoana P va intra şi ea mai uşor în rezonatorii superiori ai capului, pe calea consoanei labiale B. Tot aşa vom proceda şi cu consoana dentală T.

Consoana T

T este o consoană dentală care intră mai greu în rezonatorii superiori ai capului decât consoana dentală D. Vom începe cu „exercițiul-cheie" MRA – MRE – MRI- MRO – MRU – MRA - MRĂ – MRÂ, după care vom face exercițiul cu consoana D, urmărind intrarea ei în rezonatori pe calea consoanei sonante M. După aceasta, vom face exercițiul cu consoana dentală T, urmărind calea consoanei dentale D.

Celelalte consoane din alfabet nu mai au nevoie de exercițiul unei alte consoane intermediare, ci se va urmări direct „exercițiul-cheie" cu consoana sonantă M, cântând-o ca un fel de geamăt pentru a putea intra mai ușor în rezonatori pe calea ei.

După efectuarea acestor exerciții de impostație, recomandăm vocalizele indicate de Octav Cristescu în cartea sa *Cântul* sau de Caruso din cartea *Caruso* (scrisă de Pierre V.R.Key și Bruno Zirato) sau de Emanuel Garcia din cartea *Trattato completo dell'arte del canto* (sau a altor autori buni), exerciții care sunt necesare pentru întinderea vocii, pentru frazare, pentru legato, pentru portamento, pentru agilitate, pentru filaje, crescendo, decrescendo, etc. Menționăm însă că celebrul profesor de canto și compozitor Nicola Antonio Porpora nu dădea decât o pagină de note pentru vocalize, cu condiția însă de a fi făcute foarte bine. De asemenea, renumitul profesor de canto M. I. Glinca a scris un număr redus de vocalize pentru elevii săi și menționăm că celebrul bas Osip A. Petrov a fost elevul său.

Mai recomandăm, celor care cântă roluri grele cu ambitus mare, următoarele:

- să cânte numai după trei ore de la trezirea din somn;
- să cânte la cel puțin trei ore după mesele principale;
- să vorbească în piano și foarte puțin („vorba papă vocea jumătate", atenționa Octav Enigărescu), iar cu o zi înainte de spectacol să nu vorbească deloc. Să comunice prin semne sau în scris;
- timpul rezervat zilnic vocalizelor nu trebuie să depășească 50 de minute (cu mici pauze în acest timp). Se pot face vocalize și de două ori pe zi, de câte 30 de minute, dar numai pentru unele voci liric-lejere și de coloratură. Nu se poate face la fel și pentru vocile liric-spinte și dramatice.

Unele voci se vor antrena chiar și la intervale de două-trei zile, după specificul și rezistența fiecărei voci. Coardele vocale au nevoie de odihnă multă. Chiar și cea mai mică jenă ce se

va simți în laringe poate avea urmări grave pentru voce. În asemenea cazuri, vocalizele trebuie întrerupte, iar dacă jena nu dispare în două-trei zile, prin gargară cu ceaiuri dezinfectante, trebuie mers la medicul O.R.L. Nu trebuie să ne comparăm și să ne luăm după alți cântăreți care sunt mai rezistenți și cântă mai mult. Rezistența coardelor vocale depinde mult și de vârsta cântărețului și de numărul rolurilor grele cu ambitus mare cântate într-o stagiune. Coardele vocale ale cântăreților tineri, până la vârsta de aproximativ 35 de ani, sunt mult mai „fragile" decât cele ale cântăreților trecuți de această vârstă. Am spus aproximativ 35 de ani, întrucât și această cifră diferă de la un cântăreț la altul, fiind și în funcție de rezistența ereditară, precum și de îngrijirea noastră pentru „călirea" trupului nostru.

Mai recomandăm cu toată încrederea, cartea *Farmacia Verde* scrisă de Sebastian Kneipp pentru călirea organismului cu apă rece și folosirea plantelor medicinale. Acum circa 60 de ani, această carte se numea ***Cura de apă*** și avea și multe desene explicative. Cântăreții care vor să fie sănătoși, nu trebuie să se „înfofolească", ci trebuie să se călească.

Mai recomandăm ca în fiecare dimineață când ne spălăm pe față cu apă rece (nu cu apă caldă), trebuie să ne spălăm cu apă rece și gâtul, și urechile, și brațele, și trunchiul până la ombilic (până la brâu), după care trebuie să ne ștergem, prin frecare, cu un prosop aspru de in sau debumbac mai aspru, până când se roșește puțin pielea. In felul acesta, circulația periferică a sângelui va fi mai bună și implicit aparatul respirator va fi mai sănătos, iar aparatul fonator, mai rezistent

Mai recomandăm ca din meniul nostru să nu lipsească (dacă se poate zilnic să nu lipsească) o legătură de circa 10 fire de pătrunjel crud (verde) și un morcov crud (sau suc de morcov). Morcovul conține vitamina ***a*** sub formă de provitamină. Provitamina ***a*** (beta caroten) ajută mult mucoaselor care îm-

bracă coardele vocale „obosite" de abuzul nostru în timpul cântării (de cântat mult).

Ar fi bine ca elevii care studiază canto cu profesori competenți, să analizeze mai profund cauzele îmbolnăvirii lor, întrucât un „Don Basilio", va arunca vina întotdeauna pe profesorul lor şi nu pe neglijența lor.

Revenind la antrenamentul vocal, menționăm că după efectuarea exercițiilor de încălzire a vocii şi antrenament vocal, recomandăm să se cânte o frază muzicală mai lungă şi cu ambitus mare (însă fără supraacute), inspirând profund şi dozând aerul în aşa fel încât să ne ajungă să cântăm întreaga frază muzicală. Dacă fraza muzicală este prea lungă, să se mai inspire o dată, dar numai acolo unde compozitorul a indicat pauză de respirație sau acolo unde permite înțelesul frazei. În niciun caz nu se întrerupe cuvântul pentru inspirarea aerului.

Când facem încălzirea vocii „mut" (cu gura închisă) şi punem palma uşor pe cap, vom simți vibrațiile rezonatorilor. Pentru antrenamentul rezonatorilor să nu uităm că exercițiul „mut" este bine de făcut cât mai des, mai ales pentru cei care au sinusurile mici şi implicit căile de comunicare mai strâmte. Celebrul tenor Enrico Caruso, deşi avea sinusurile mari, îşi exersa foarte des rezonatorii. În cartea *Caruso*, pag. 182, se menționează că şi atunci când se ocupa cu alte lucruri, el îşi exersa şi rezonatorii.

Să nu uităm, de asemenea, de calitatea reglajului rezonanței de la rădăcina nasului. Unii cântăreți elimină complet rezonanța sinusurilor etmoidale, pentru evitarea neplăcutelor sunete nazale. Nu putem fi de aceeaşi părere. Pentru mulți cântăreți şi profesori chiar, greutatea stă în necunoaşterea acestui „reglaj" al calității rezonanței sinusurilor, care nu trebuie să fie nici nazal, dar nici lipsit de rezonanța sinusurilor etmoidale (nazale) care dau şi uşurință în cântat.

Cu privire la nivelul maxim al calității emisiei vocale, nivel spre care trebuie să năzuiască toți cântăreții, este bine să ne

amintim de celebrul tenor Enrico Caruso, care niciodată n-a fost pe deplin mulțumit de felul cum a cântat, ci se pregătea mereu să cânte și mai bine. Din acest motiv, Nicolae Secăreanu a afirmat că artiștilor lirici le-ar trebui două vieți: o viață în care să învețe să cânte și o viață în care să cânte. Iar în cartea sa intitulată ***Cântărețul artist*** (Editura Muzicală, București, 1965, pag.19), Nicolae Secăreanu menționează: „Numai studiul perseverent, serios și de lungă durată poate aduce progresul în arta cântului". Cu privire la dicție, în aceeași carte, pag.29, Nicolae Secăreanu îl citează pe Salvatore Anteri Manzzocchi, care a scris în tratatul său următorul adevăr: „Fără o dicție bună, cântărețul rămâne o mediocritate".

Am dorit să subliniem acest mare adevăr, întrucât există cântăreți de operă fără o dicție bună. Acest lucru se întâmplă pentru că dânșii își fac exercițiile de încălzire și de antrenament vocal numai pe cinci vocale (a, e, i, o, u); rareori unii își fac exercițiile și pe câteva consoane însoțite de câteva vocale. Alfabetul românesc are însă 7 vocale și 18 consoane, iar consoanele, după locul și modul de articulare, sunt de șapte feluri, așa cum am arătat în capitolul 5.3 din această lucrare.

Este foarte important să arătăm că, în timpul cântării frazelor muzicale, mai ales a frazelor muzicale cu ambitus mare, aceste *diferite categorii de consoane (mai ales cele dentale), produc mari* dificultăți calității liniei sonore. De aceea unii cântăreți evită pronunțarea clară a consoanelor, care, nefiind toate exersate cu eficacitate, alterează calitatea emisiei vocale.

Pentru rezolvarea acestei probleme dificile, noi am indicat, în capitolul 5.3, exercițiile noastre originale de încălzire și antrenament vocal pe toate consoanele însoțite de toate vocalele, arătând cum le-am practicat noi din proprie experiență și pe care le-am recomandat și altor cântăreți. Același lucru trebuie făcut în toate limbile în care se cântă, pe toate consoanele lor însoțite de vocalele lor.

„Pedagogul este obligat să-şi exerseze, să-şi educe şi să-şi formeze propriul său auz, pentru a reuşi să descifreze realitatea obiectivă pe care o reprezintă sunetul în toată complexitatea lui."

(Octav Enigărescu)

CAPITOLUL 6

PEDAGOGIA CÂNTULUI

6.1. Profesorul de canto şi elevul

Este foarte important să cunoaştem constatările şi recomandările marelui pedagog Octav Enigărescu care spune: „O lectură a manualelor existente despre pedagogia cântului conduce la ideea că autorii, în marea majoritate a elementelor de teorie şi teoretizare a cântului, sunt mai totdeauna de aceeaşi părere. Am putea crede, aşadar, că majoritatea pedagogilor de canto sunt bine pregătiţi şi informaţi, având cunoştinţe solide, absolut necesare muncii lor profesionale. Din păcate însă lucrurile nu stau nici pe departe aşa. Mi-au trebuit ani îndelungaţi ca să ajung să descopăr şi să-mi explic acest paradox, care a facut atâtea victime în rândul tinerilor cîntăreţi. Realitatea rezidă în axioma: „teoria este una, iar practica alta" Toţi pedagogii sunt de acord în formularea teoriilor, dar nu şi în aplicarea lor în practică, unde cunosc serioase diferenţieri... Diferenţierea rezultatelor muncii unor pedagogi, care gândesc în mod uniform, se datorează în cea mai mare măsură propriului auz. În munca pedagogului, ca de altfel şi a elevului (şi a cântăreţului bisericesc - n.n.), auzul capătă o importanţă primordială. Pentru pedagog, auzul este ca turnul de control înzestrat cu radar al unui aeroport,

care îndrumă corect sau nu zborul avioanelor, în speță, glasul tânărului cântăreț".[85] Același autor mai spune: „pentru cântăreț, pe lângă proprietățiile acustice cunoscute, sunetul mai are și o serie de însușiri specifice cum sunt: forma, culoarea, luminozitatea. Sunetul poate fi mai întunecat sau mai luminos; mai negru sau mai alb; mai catifelat sau mai aspru și așa mai departe (...). O altă proprietate a sunetului constă în puterea sau moliciunea lui, ori în bogăția armonicelor ce provin de la exploatarea diferitelor cutii de rezonanță ale organului fonator etc. Așadar, această complexă manifestare a sunetului creează auzului probleme de o mare dificultate. De aceea, pedagogul este obligat să-și exerseze, să-și educe și să-și formeze propriul său auz, pentru a reuși să descifreze realitatea obiectivă pe care o reprezintă sunetul în toată complexitatea lui. Numai posedând asemenea calități va putea să formeze și să educe, la rândul lui, auzul elevului. Numai atunci se va putea deosebi un sunet liber emis față de unul strâns, un sunet gutural, un sunet lipsit de armonicele superioare, un sunet căzut din rezonanță și așa mai departe(...). Imperfecțiunea auzului unui pedagog îl obligă mai totdeauna să recurgă la soluții eronate care conduc și mai mult la adâncirea confuziei".[86]

În concluzie, pentru auzul unui profesor de canto ca și al unui cântăreț, fie el de operă sau bisericesc, nu este suficient numai a cunoaște bine teorie, solfegii, armonie, intonație. Profesorul de teorie și solfegii este profesor numai pentru această materie de teorie și solfegii, însă pentru canto este necesar un alt profesor, fiind o altă specialitate, cu probleme mult mai dificile.

Dintre virtuțile pe care trebuie să le aibă un bun profesor de canto, Octav Enigărescu le menționează pe primele trei astfel:

[85] Octav Enigărescu, op. cit., pag. 187-188
[86] Ibidem, pag. 188

- „să fie un cântăreț cu o tehnică vocală bună, deci nu poate fi pedagog bun o persoană care nu e de formație cântăreț;

- să fie beneficiarul unei inteligențe eventual chiar numai profesională;

- să fie posesorul unui auz educat (adică să aibă format, în memoria sa, centrul de selecție al sunetelor - n.n.) în vederea construirii şi desfăşurării muncii pedagogice"[87].

6.2. Auzul - turnul de control al emisiei vocale

Fără perfecționarea auzului, care selectează sunetele bune şi le păstrează înmagazinate în centrul memoriei până la scoaterea şi reproducerea lor, nu se poate vorbi de o bună calitate a sunetelor. Elementul de maximă importanță îl joacă deci centrul de selecție al sunetelor din creierul nostru, prin educarea şi perfecționarea auzului. Despre *acest centru de selecție*, Octav Enigărescu spune: „el este turnul de control, radarul, busola care *recunoaşte, clasifică şi modelează* imaginea sunetului dorit. Dacă centrul de selecție a fost incorect educat, prototipul sunetului reprodus va purta în el toate elementele eronate ale modelului primit prin intermediul auzului"[88].

Suntem convinşi că nu există profesori de canto care să nu învețe pe elevi lucruri bune despre canto, dar dacă printre cele bune se strecoară şi rele, atunci cele rele trebuie descoperite din timp şi eliminate până nu este prea târziu; până nu intră în obisnuința elevului. De aceea, precizăm faptul că la profesorul de canto, peste toate calitățile lui, esențial rămâne turnul de control al auzului, pentru a nu permite strecurarea greşelilor în formarea elevului. Din cauza greşelilor strecurate în formarea lui, elevul, vinovatul fără vină, „..aleargă toată viața din profe-

[87] Ibidem, pag. 187
[88] Ibidem, pag. 189

sor în profesor"[89]. Până la formarea şi consolidarea turnului de control al auzului, o mare lacună a elevului este necunoaşterea adevărului în canto, adevăr pe care elevul singur, fără un profesor competent, nu-l poate percepe oricât s-ar strădui să-l înţeleagă. Elevul fiind „neştiutor", nu poate să cunoască gradul de competenţă al unui profesor de canto şi astfel poate să cadă uşor în plasa propagandei şi a reclamei făcute unui „Don Basilio". De aceea Octav Enigărescu îşi pune întrebarea dacă elevul va putea ajunge sau nu la un profesor bun, pentru care a ţinut să menţioneze despre elev: „dacă va ajunge?"[90]. O altă lipsă mai este şi falsa impresie pe care o are elevul, crezând că el cântă bine, că ştie tot ce trebuie despre canto, fiind convins de puternica influenţă a unui „Don Basilio".

Pentru elucidarea acestei false impresii, se pune simpla întrebare: cum poate fi profesor bun de canto acela care cântă greşit? Iar pentru a fi mai explicit, detaliez. Îmi amintesc de îndrumările primului meu profesor de canto, Octav Enigărescu, care îmi spunea cu insistenţă să mă feresc de practicarea respiraţiei subclaviculare, care se întâlneşte în general la fotbalişti, şi de cea abdominală, care se întâlneşte, în general, la suflătorii instrumentişti din orchestre, fiindcă aceste feluri de respiraţii sunt foarte dăunătoare pentru cântăreţi. A avut multă dreptate, fiindcă am întâlnit un dirijor de cor şcolar care fusese suflător în orchestră şi care era foarte bun ca dirijor şi foarte bun ca om, dar el cânta greşit; ingola în registrul vocal acut din cauza respiraţiei greşite(abdominale). Ce fel de exemplificări vocale acute putea dânsul să dea elevilor săi? Şi, ceea ce era şi mai grav, ,era convingerea lui că aşa trebuie să se cânte şi că dânsul are cea mai bună tehnică vocală. Atunci am înţeles că, din motive asemănătoare acestora, Octav Cristescu a scris în 1963 următoarele: „în anumite cazuri ingolarea poate apărea la unii cântăreţi,

[89] George Niculescu-Basu, op. cit., pag. 8
[90] Octav Enigărescu, op. cit., pag. 190

în special la tenori, ca o „calitate". Dar [...] defectele sunt defecte, şi ele sunt întotdeauna dăunătoare cântăreţilor [...] şi impresionează neplăcut urechea auditorului"[91]. Iată cum ajung unii să creadă că defectul este calitate, derutându-i pe elevi.

În concluzie, nu este de ajuns numai să ştii să alegi voci bune şi să le dirijezi bine, ci să ştii să şi formezi voci bune (până nu se strică), predând bine şi tehnica vocală.

Sunt mulţi elevi şi cântăreţi bisericeşti care ingolează, de asemenea sunt şi diaconi şi preoţi care ingolează.

Am mai întâlnit de asemenea pe cineva care învăţa pe elevi lucruri bune despre canto, dar el cânta greşit, cu „vocea în ceafă"(rezonanţă faringiană) şi fără dicţie şi preda lecţii de canto. Iată ce face propaganda, reclama, necunoscându-se bine adevărul în studiul cântului vocal. Puţini sunt cei care cunosc bine adevărul, chiar şi dintre cântăreţii de operă, fiindcă puţini sunt cei care au turnul de control al auzului descris cu atâta măiestrie de către marele pedagog Octav Enigărescu. „Dicţia, asemenea tuturor celorlalte atribute indispensabile unui cântăreţ, ţine de tehnica vocală"[92]. Iar în cartea *Caruso* este scris: „Acela care cunoaşte legile fundamentale care domină tehnica corectă a cântului va fi convins de importanţa dicţiunii. Cu cât este mai precisă, cu atât va fi sunetul mai liber şi mai melodios"[93].

Când elevul va ajunge (dacă va ajunge?) să cunoască adevărul în studiul cântului, atunci turnul de control al auzului său s-a format, nu mai are prea multă nevoie nici de profesor, ci are nevoie mai cu seamă de cărţi de specialitate şi de vizionarea şi mai ales de audierea marilor cântăreţi. Unde nu înţelege cele scrise, elevul (în primul rând tânărul solist de operă) trebuie să întrebe un profesor competent, ca să poată aplica cele scrise şi mai ales să respecte cele patru temelii ale cântăreţului:

---

[91] Octav Cristescu, op. cit., pag. 89
[92] Octav Enigărescu, op. cit., pag. 193
[93] Pierre V. R. Key, op. cit., pag. 182

1. Să-şi impună un regim de viaţă echilibrat.

2. Să aibă o respiraţie bună – costodiafragmatică, cu o capacitate totală a plămânilor de cel puţin 5500 cm^3 de aer, capacitate care se formează şi se menţine numai prin exerciţii respiratorii zilnice, exerciţii pe care le-am explicat detaliat în capitolul 2, *Exerciţii respiratorii*.

3. Să dea importanţă mare încălzirii vocii înainte de a cânta, şi să cânte puţine roluri grele cu ambitus mare, pe lună.

4. Să cânte în „mască", cu limba necontractată inutil (ca şi ceilalţi muşchi ai feţei şi ai gâtului) păstrând totodată calea fiziologică normală, ca în vorbirea normală.

Sunt benefice şi următoarele sfaturi ale lui Petre Ştefănescu Goangă Artist al Poporului şi prof. canto:

1 - notele de sus se cântă ca şi cele de jos, pe aceeaşi cale, pe aceeaşi deschidere de laringe, fără subţierea sau îngroşarea vocii şi nimeni să nu cânte des roluri grele cu ambitus mare;

2 - să nu se cânte cu toată vocea. Dacă vrem să avem voce până la pensie, să cântăm „din dobândă, nu din capital".

3 - bene respirare, bene cantare (dacă se respiră bine, se cântă bine).

4 - si canta come si parla (se cântă cum se vorbeşte).

Cu privire la expresia „Si canta come si parla", este vorba aici de firescul, de naturaleţea cu care vorbim. Cu aceeaşi naturaleţe să şi cântăm. La această naturaleţe se mai adaugă însă multe probleme de tehnică vocală. Oricâte s-ar adăuga, nu trebuie părăsită calea fiziologică, naturală, normală: „...adevăratele sunete care se cer a fi folosite în atingerea unor performanţe sunt, în fond, acelea care se apropie în cea mai mare măsură de o funcţionalitate fiziologică, adică de normal [...] adevăratul sunet nu poate fi realizat decât în condiţii fiziologice normale"[94]. Până atunci însă elevul poate fi foarte uşor derutat de alţi profesori de canto; de alţii „Don Basilio".

[94] Octav Enigărescu, op. cit. pag. 191

Cu privire la tehnica vocală arătată, meritele nu sunt numai ale mele, ci ale primului meu profesor de canto, Octav Enigărescu, care mi-a pus „temelia tehnicii vocale". Analizând mai profund, am putea spune că la originea acestor merite nu este nici Octav Enigărescu, ci este marele său profesor Aurel Costescu Duca, profesor cu care au studiat canto şi renumiţii baritoni Nicolae Herlea şi David Ohanesian. Chiar dacă unii cântăreţi au studiat canto cu mai mulţi profesori, cel mai important lucru este, ce fel de „temelie" a pus primul profesor, şi dacă această învăţătură a intrat sau nu în obişnuinţa (reflexul) cântăreţului; de aceea primul profesor este foarte important.

Pentru slujitorii Casei Domnului dorim să arătăm că sunt unii cântăreţi bisericeşti şi studenţi teologi care ar vrea să facă şi Conservatorul pentru perfecţionarea glasului. Dar, întrucât la Conservator, pe lângă canto trebuie să mai studieze şi altele, care sunt cuprinse în Arta Scenică, dacă nu îşi pot permite să ia lecţii de canto în particular, este necesar să nu se lase atraşi de „mirajul" scenei teatrului, care pe mulţi îi îndepărtează de căldura harului preoţiei, care este cel mai frumos dar. Dorim să subliniem că s-au pregătit, în afara Conservatorului, mari cântăreţi, precum: Luciano Pavarotti, Roberto Alagna, Mario del Monaco, Aureliano Pertile, Enrico Caruso, Mado Robin, Adelina Patti, Feodor Şaliapin, Mario Lanza, George Niculescu-Basu-Opera din Bucureşti, Ana Rozsa Vasiliu-Opera din Cluj, Constantin Ujeicu-Opera din Cluj, ing. Gogu Simionescu-Opera din Timişoara, Traian Grozăvescu-Opera din Cluj şi Opera din Viena, Virginia Zeani-Opera Scala din Milano, Artist Emerit Valentin Teodorian-Opera din Bucureşti, Ludovic Spiess Dir. General al Operei din Bucureşti (din interviul publicat de ziarul „Formula AS", nr. 418 din iunie 2000) şi mulţi alţii. Pentru angajarea lor ca solişti de operă, nu diploma de absolvire a Conservatorului conta, ci câştigarea concursului pentru angajare, după care Ministerul Culturii le-a acordat derogare de studii superioare, de specialitate.

„În ceea ce priveşte întinderea şi ţesătura vocilor, ele prezintă o serie de excepţii şi particularităţi caracteristice fiecărei voci. De aici şi împărţirea vocilor în lejere, lirice, spinte, dramatice etc."

(Octav Cristescu)

CAPITOLUL 7

CRITERII DE CLASIFICARE A VOCILOR CÂNTĂREŢILOR ŞI DE CLASIFICARE A ROLURILOR SOLIŞTILOR VOCALI DE OPERĂ ŞI OPERETĂ

7.1. Clasificarea vocilor soliştilor

Clasificarea vocilor s-a făcut după mai multe criterii: după timbrul vocal, după întinderea vocii, după forţa vocii, după penetranţa vocii, după lungimea coardelor vocale etc.

Unele criterii subiective pot produce însă şi erori. Iată, de exemplu, ce scrie Raoul Husson despre clasificarea vocilor după timbrul vocal: „...a aprecia că un subiect este tenor dacă are timbru de tenor, sau el este bariton dacă are timbru de bariton etc. Acest procedeu este de o absurditate totală şi poate conduce la declasările cele mai uimitoare"[95].

Tot referitor la timbrul vocal, Octav Cristescu scrie: „Baritonul martin înalt sau lejer, are adesea timbrul asemănător tenorului. Este vocea caracterizată prin multă căldură, agilitate şi printr-o sonoritate catifelată, dar bărbătească, plină, însă de

[95] Raoul Husson, op. cit., pag. 120

cele mai multe ori cu volum mic. Întinderea vocii baritonului martin este foarte mare, merge la nota La 1 şi Si bemol 1, acutele tenorului. Denumirea de „martin" este dată acestei categorii de voci după numele celebrului bariton francez Nicolas Martin Blès..."[96]. Un exemplu asemănător este şi timbrul meu, care l-a „păcălit" chiar şi pe Octav Enigărescu, primul meu profesor de canto, care a crezut că sunt tenor. Dar după aproape doi ani am continuat studiile ca bariton, cu profesorul Artist al Poporului Petre Ştefănescu-Goangă şi cu pianista Elsa Chioreanu de la opera din Bucureşti, am fost angajat solist la opera din Cluj, prin concurs, şi am interpretat toate genurile şi mărimile de roluri de bariton (liric, spint şi dramatic) timp de 30 de ani, primind întotdeauna calificativul „foarte bun" dat de comisia Operei din Cluj. După ce am fost angajat solist vocal bariton, Octav Enigărescu a recunoscut că a greşit considerându-mă tenor. Şi dânsul a dorit să devină tenor, la un moment dat, dar a rămas tot bariton. Recunosc totuşi că „temelia" tehnicii vocale mi-a fost pusă de Octav Enigărescu, temelie pe care am construit apoi toate cele necesare unei emisii vocale nuanțate după înțelesul textului şi interpretarea lui. O importanță foarte mare o are însă şi calitatea timbrului vocal, care astăzi, din nefericire, nu se mai ia în considerare. Întradevăr, fiecare om îşi are timbrul său caracteristic, dar nu toate vocile sunt la fel de frumoase. Pentru a se înțelege mai bine acest lucru, dăm următorul exemplu: sunetul unui pahar de sticlă, oricât de bine ar fi el turnat, nu va putea fi niciodată atât de frumos ca sunetul unui pahar de cristal, chiar dacă are aceeaşi formă şi aceeaşi mărime (turnat în acelaşi tipar). Un asemenea timbru este, de exemplu, al renumitului bariton, Artist al Poporului Nicolae Herlea. Domnia-sa a fost acela care, după ce m-a ascultat (în toamna anului 1966 şi în ianuarie 1967) cântând arii de bariton din opere, mi-a dat „aripi" de încredere spunându-mi că sunt înzestrat cu o voce frumoasă de bariton, cu un timbru rar întâlnit

96 Octav Cristescu, op. cit., pag. 50

şi să-mi continui hotărât pregătirile vocale cu un profesor bun de canto (dânsul nu preda ore de canto) pentru a ajunge solist de operă. Mai târziu am înţeles cât de mult a contat sfatul dat la timp de un mare maestru, întrucât eram nehotărât în a mai continua pregătirile mele vocale. La pag.5, din această carte, am imprimat şi fotografia Domniei sale în rolul Figaro, pe care mi-a dăruit-o în perioada când m-a sfătuit să-mi continui hotărât pregătirile vocale.

În ceea ce priveşte clasificarea vocilor după lungimea coardelor vocale, unii au crezut că cei cu coardele vocale lungi sunt başi, dar s-a constatat că celebrul tenor Caruso poseda coarde vocale foarte lungi, iar basul francez Labriet avea coarde scurte.

În ceea ce priveşte forţa şi penetranţa vocilor, toate vocile soliştilor trebuie să aibă şi forţă mare şi penetranţă mare, deoarece nu toţi cântăreţii cântă întotdeauna la microfon. Puterea unei voci trebuie să aibă cel puţin 90 decibeli, mărime stabilită de cântăreţi şi fizicieni. Cine nu are şi această calitate, pe lângă celelalte calităţi necesare, nu poate fi cântăreţ. Mai sunt însă şi unii solişti (puţini la număr) care au vocea puţin penetrantă din cauza impostaţiei făcute mai mult în faringele bucal (în fundul cavităţii bucale), impostaţie căreia i se mai spune şi „voce în ceafă". Impostaţia bună însă se formează atunci când sunetul fundamental (primar) se combină suficient cu bogăţia armonicelor din rezonatorii faciali ai capului. Pentru aceasta rezonatorii faciali trebuie antrenaţi, exersaţi zilnic prin vocalize speciale, pe care le-am arătat în alte capitole. Sunetul, combinat astfel, se definitivează în toată cavitatea bucală, dar se ţine vocea mai mult în faţă, senzaţia maximă (pentru cine o simte) rămânând localizată pe palatul tare (pe cerul gurii) în spatele dinţilor incisivi ai maxilarului superior, loc numit punctul lui Mauran, loc descoperit de cântăreţul francez Jean Mauran şi verificat de experimentatorul fizician şi cântăreţ francez Raoul Husson, care îl menţionează în car-

tea sa *Vocea cântată*. O sensibilitate asemănătoare există însă şi în rezonatorii faciali ai capului (cine n-o simte s-o aibă în vedere), după cum precizează şi cântăreţul francez Edouard Rouard, menţionat de Raoul Husson în aceeaşi carte. În final însă sensibilităţile lui Edouard Rouard au fost „înglobate" tot în sensibilităţile lui Mauran, motivându-se astfel: „... este dificil de a le separa pe unele de altele..."[97]. În felul acesta „spuza" lui Rouard a fost trasă tot pe „turta" lui Mauran.

Cu privire la aceste sensibilităţi, laringologii au însă alte păreri, care nu l-au „clintit" pe fizicianul Raoul Husson. Redăm o parte din ele, menţionate chiar de Raoul Husson: „...laringologii [...] nu le-au acordat, cu rare excepţii, niciun interes. Cea mai mare parte nici nu vorbesc de aceasta în scrierile lor. Unii chiar, ca Froeschels (fost la Viena şi actualmente la New-York), nu au văzut în aceste sensibilităţi interne decât semnul unor „hiperfuncţionări", în timp ce alţii, în Franţa, puneau un diagnostic de „psihopatie" tuturor artiştilor care au îndrăznit să le semnaleze importanţa"[98].

Deci unii specialişti susţin că acestea sunt mai mult păreri decât senzaţii. Despre cei care au însă aceste sensibilităţi, chiar Raoul Husson, la aceeaşi pagină, mai spune: „Toţi n-au putut să nu afirme că se pare a exista, pe de o parte, o relaţie între localizarea şi intensitatea acestor sensibilităţi interne şi pe de altă parte între uşurinţa şi calitatea emisiunii lor"[99]. Iar referitor la localizarea senzaţiei, la aceeaşi pagină (pag. 99), scrie: „ ... uneori strict localizate"[100]. Deci în unele cazuri, „se pare" că există o relaţie, iar în alte cazuri este localizată, dar numai „uneori".

Mulţi cântăreţi se folosesc însă şi de anumite sensibilităţi interne.

97 Raoul Husson, op. cit., pag. 207
98 Ibidem, pag. 99
99 Ibidem
100 Ibidem

7.2. Clasificarea vocilor după întinderea lor

O importanță foarte mare o are întinderea vocilor.

Clasificarea vocilor după întinderea vocală este cea mai importantă clasificare a vocilor soliștilor.

Întrucât deseori se confundă întinderea vocii unui cântăreț cu ambitusul folosit de compozitor, este necesar a se înțelege bine ce este ambitusul și ce este întinderea vocii.

Întinderea vocii unui cântăreț reprezintă sunetele cuprinse între cel mai grav sunet și cel mai înalt sunet de care dispune cântărețul respectiv. În ce privește ambitusul, Octav Cristescu scrie: „Întinderea sau spațiul cuprins între nota cea mai gravă și cea mai înaltă a unei piese vocale (scrisă de compozitor n.n.) se numește ambitus. Deci, întinderea reprezintă pentru voce ceea ce ambitusul (folosit de compozitor n.n.) reprezintă pentru o melodie"[101].

Nu toți cântăreții au însă o întindere mare a vocii pentru a putea cânta bine roluri grele, cu ambitus mare folosit de compozitor. Oricât s-ar evita discutarea acestui subiect (pentru ocrotirea protejaților), trebuie totuși să recunoaștem că interpretarea frumoasă ***a rolurilor cu ambitus mare*** atrage cel mai mult publicul.

De aceea, Octav Cristescu, în cartea sa *Cântul*, (p. 33) menționează necesitatea întinderii vocilor soliștilor vocali astfel:

- sopranele, de la nota Do 1 la nota Do 3 și Fa diez 3;
- mezzo-sopranele, de la nota La din octava mică, la nota La 2;
- contraltele, de la nota Fa din octava mică la nota Sol 2;
- tenorii, de la nota Do din octava mică la nota Do diez 2;
- baritonii, de la nota La din octava mare la nota Sol 1;
- bașii, de la nota Mi din octava mare la nota Mi 1.

Pentru coriști, limita întinderii vocilor în registrul acut este menționată de autor ca fiind cu un ton mai jos față de întinderea vocilor soliștilor.

101 Octav Cristescu, op. cit., pag. 34

Octav Cristescu mai subliniează următorul adevăr de care trebuie să ținem seamă: „În ceea ce privește întinderea și țesătura vocilor, ele prezintă o serie de excepții și particularități caracteristice fiecărei voci, în sensul că nu toate au aceeași întindere și aceeași țesătură. De aici și împărțirea vocilor în lejere, lirice, spinte, dramatice etc., fiecare în parte având întinderea și țesătura respectivă..."[102]. De aceea rolurile, pentru a nu fi dăunătoare vocilor, trebuie să fie distribuite soliștilor după specificul vocii lor sau, după cum se mai spune, după genul lor.

În ceea ce privește registrele vocale ale cântăreților, întinderea tuturor vocilor se împarte în trei registre: registrul grav, registrul mediu și registrul acut. Unii au numit aceste registre astfel: registrul de piept, registrul mediu și registrul de cap, după locul unde au crezut ei că predomină rezonanța. Tehnica vocală bună cere ca rezonanța tuturor registrelor să predomine în cap (în rezonatorii faciali, cei mai importanți fiind sinusurile paranazale: etmoidale, maxilare, frontale și sfenoidale).

7.3. Pasajul

Pasajul este o zonă de trecere dinspre registrul mediu înspre registrul acut al vocii. În emisia sunetelor din zona pasajului, cântăreții, în general, simt unele dificultăți vocale neașteptate, pe care nu știu cum să le depășească și care apar mereu în aceeași zonă a vocii.

7.3.1. Zonele pasajului

Zonele pasajului pentru vocile masculine și feminine (după Raoul Husson) sunt cele arătate în schema de la sfârșitul acestui capitol

[102] Ibidem., pag. 34

Sunetele de la pasaj apar acolo unde se suprapun cele două registre ale vocii: registrul vocii masculine (căruia i se mai zice şi voce „de piept") cu registrul vocii „de cap" (căruia i se mai zice şi falset).

Aceste două registre sunt prezente la toţi oamenii, fiind determinate hormonal: registrul vocii masculine este determinat de hormonii masculini, iar registrul vocii „de cap" este determinat de către hormonii feminini. Fiecare om (bărbat sau femeie) are şi hormoni masculini şi hormoni feminini. La bărbaţi predomină însă hormonii masculini, iar la femei predomină hormonii feminini.

La trecerea înspre acut, unii cântăreţi schimbă registrul în mod obişnuit, trecând din vocea „de piept" la vocea „de cap" (în falset întărit). Astfel procedează cântăreţii de muzică populară din Tirol (Austria) sau din Oltenia (România), fără să îşi facă o „problemă" din acestă trecere în falset.

La fel procedau şi cântăreţii castraţi din perioada lui Händel. În prezent însă estetica cântului de operă nu permite acest lucru şi de aceea se pune „problema" trecerii înspre „registrul acut" al vocii, cu menţinerea calitativă a timbrului masculin (în cazul vocilor bărbăteşti).

7.3.2. Rezolvarea pasajului

Rezolvarea pasajului înseamnă cunoaşterea unei tehnici speciale: tehnica de acoperire a sunetelor deschise.

Rezolvarea pasajului necesită o tehnică deosebită, care presupune:

- respiraţia costodiafragmatică bine însuşită;
- poziţionarea larigelui mai jos (dar nu la maximum) faţă de poziţia lui de repaus pentru cântăreţii care nu pot să îşi deschidă larg laringele (ca la senzaţia de căscat) fără această poziţionare;
- compensarea vocalelor (care se „întunecă" puţin).

7.3.3. Descrierea „acoperirii" sunetelor deschise

Caruso a descris foarte clar modul în care dânsul făcea acoperirea vocalei *a* (a se vedea vocalizele de la nr. 6 din cartea *Caruso*, redate de Pierre V.R. Key în colaborare cu Bruno Zirato, vocalize menționate de noi în anexa nr. 1). Folosind o respirație corectă, costodiafragmatică, fortificată prin exerciții respiratorii, Caruso trecea de la vocala *a* spre vocala *o*, iar apoi spre vocala *u*, pe măsură ce mergea înspre acut, menținând sprijinul vocii în „mască", (mai mult în palatul tare).

De menționat este faptul că ascultătorul aude de fapt aceeaşi vocală *a*, sesizând doar o discretă schimbare a timbrului vocalei *a*, care devine mai „sombrată", ca o „umbră" a vocalei *o*.

Acestea se pot realiza însă numai cu o respirație corectă, care își are toți muşchii expiratori fortificați.

Iată ce spune şi fizicianul, artist liric, dr. Marius Chioreanu: „Acoperirea sunetelor este însoțită şi de o creştere a funcției respirației (sunetele acoperite au nevoie de o mare susținere pe respirație). Inspirația este mai profundă, activitatea centurii abdominale este mult crescută, sensibilitățile kinestezice din zona diafragmei sunt puternic active. Realizând corect acoperirea sunetelor, artistul liric nu mai simte nicio dificultate la emisia sunetelor din registrul acut, având posibilitatea de a etala şi în această zonă a vocii (folosind registrul monofazat) performanțele specifice belcantoului: lejeritate, messa di voce, filato, sunete ținute"[103].

În concluzie, putem spune că pentru cântăreții care cântă acoperit sunetele înalte şi le susțin bine (cu o respirație costodiafragmatică fortificată), „pasajul" nu mai prezintă nicio dificultate; pentru aceştia „pasajul" nu mai există.

---

[103] Chioreanu Marius, *Efectul feed-back şi aplicațiile lui în belcanto*, Teză de Doctorat, Academia de muzică „Gh. Dima" Cluj-Napoca, 1997, pag. 157

7.4. Clasificarea rolurilor soliştilor vocali de operă şi operetă

Clasificarea rolurilor soliştilor vocali de operă şi operetă trebuie făcută după mărimea ambitusului folosit de compozitori şi după durata cântului (durata de cântat a fiecărui rol).

7.4.1. Clasificarea rolurilor după mărimea ambitusului folosit de compozitori

După mărimea ambitusului folosit de compozitori există două feluri de roluri: roluri de nivel **A**, care au ambitus mare şi roluri de nivel **B**, care au ambitus mic.

Roluri cu ambitus de nivel **A** sunt rolurile grele ce produc uzură vocală foarte mare, având întindere mare în registrul acut. Aceste roluri, (spre deosebire de cele de nivel **B**) au sunete acute care încep de la jumătatea registrului acut, în sus, astfel:

Pentru rolurile lirice, liric-lejer şi liric-spint sunt:

- rolurile de tenori, cu acute de la nota Si bemol în sus;
- rolurile de baritoni, cu acute de la nota Fa diez în sus;
- rolurile de başi, cu acute de la nota Mi bemol în sus;
- rolurile de soprane, cu acute de la nota Si bemol în sus;
- rolurile de soprane-coloratură, cu acute de la nota Re în sus;
- rolurile de mezzo-soprane, cu acute de la nota Sol în sus.

Nu se iau în calcul notele acute care sunt pasagere.

Notele de mai sus, care fixează „ştacheta" pentru rolurile lirice, liric-lejer şi liric-spint de nivel **A**, se vor coborî cu un semiton şi vor forma „ştacheta" pentru rolurile spinto-dramatice de nivel **A**.

Tot în categoria, nivelul sau gradul de dificultate **A** intră şi

rolurile fără întindere mare în registrul acut, dar cu țesătură vocală grea *la pasaj*, roluri ce se pot stabili de o comisie de specialiști propusă de Ministerul Culturii. Asemenea cazuri sunt foarte puține; de exemplu, unele roluri wagneriene, care se cântă foarte rar.

Roluri cu ambitus de nivel B sunt rolurile ușoare, cu întindere mai mică în registrul acut, adică până la limitele indicate mai sus de notele care fixează „ștacheta" de trecere în ambitusul de nivel **A**.

7.4.2. Clasificarea rolurilor după durata cântului

După durata cântului sunt trei feluri de roluri: roluri mari de peste 40 minute, roluri mijlocii între 20 și 40 minute și roluri mici de până la 20 minute.

În concluzie, cu privire la ambitusul folosit de compozitori și la durata de timp cântată, rezultă:

- roluri cu ambitus **A1** sunt rolurile mari de peste 40 de minute;
- roluri cu ambitus **A2** sunt rolurile mijlocii, între 20-40 de minute;
- roluri cu ambitus **A3** sunt rolurile mici, până la 20 de minute.

Pentru rolurile cu ambitus de nivel **B**, schimbăm calculul (la propunerea compozitorului Tudor Jarda) din cauza multor roluri foarte mici, care au o durată de timp de până la 5 minute (pentru care motiv adăugăm nivelul **B4**) și astfel rezultă:

- roluri cu ambitus **B1** sunt rolurile mari de peste 35 de minute;
- roluri cu ambitus **B2** sunt rolurile mijlocii, între 15-35 de minute;
- roluri cu ambitus **B3** sunt rolurile mici, între 5-15 minute;

– roluri cu ambitus **B4** sunt rolurile foarte mici de până la 5 minute.

Partea de proză din rolurile de operetă se încadrează numai în nivelul sau gradul de dificultate **B** şi se calculează după durata părţii vorbite. Rolurile de nivel **B**, fie că sunt vorbite, fie că sunt cântate, nu produc uzură vocală mare. În timpul spectacolului însă, timpul de desfăşurare artistică (de jucat în scenă), al fiecărui solist, este mult mai mare. Calculul arătat mai sus indică numai timpul de folosire (de uzură) a coardelor vocale, care constituie „instrumentul" de bază al profesiei de solist vocal. Acest „instrument" (coardele vocale), care mai înseamnează şi elementul vital al meseriei cântăreţilor, îngrijorează pe orice cântăreţ profesionist, îndemnându-l la prudenţă. De aceea, întinderea vocii şi timpul de cântat trebuie calculate şi folosite raţional.

7.4.3. Calcularea normelor soliştilor vocali în funcţie de rolurile cântate

Pentru o apreciere mai justă a soliştilor vocali de operă şi operetă şi pentru o calculare obiectivă a normelor obligatorii pe lună şi pe an (la operele cu solişti plătiţi din bugetul de stat), normarea se poate face foarte bine pe puncte (norma obligatorie să fie 24 de puncte pe lună) şi pe număr de spectacole (număr de apariţii scenice) după rolurile cântate, care îşi au gradele lor de dificultate stabilite de nivelele în care se încadrează: **A1, A2, A3, B1, B2, B3, B4.**

Ţinând cont şi de anumiţi coeficienţi de corecţie, rezultă:

A1=2 spect./lună x 12 puncte/spect.=24 puncte/lună/echivalente cu 6 apariţii scenice;

A2=3 spect./lună x 8 puncte/spect. =24 puncte/lună/echivalente cu 6 apariţii scenice;

A3=4 spect./lună x 6 puncte/spect. =24 puncte/lună/echivalente cu 6 apariţii scenice;

B1=6 spect./lună x 4 puncte/spect. =24 puncte/lună/echivalente cu 6 apariții scenice;

B2=8 spect./lună x 3 puncte/spect. =24 puncte/lună/echivalente cu 6 apariții scenice;

B3=12 spect./lună x 2 puncte/spect.=24 puncte/lună/echivalente cu 6 apariții scenice;

B4=16 spect./lună x 1,5 puncte/spect.=24 puncte/lună/echivalente cu 6 apariții scenice;

Exemple de roluri din nivelele **A1, A2, A3, B1, B2, B3, B4**:

A1: Rigoletto din opera *Rigoletto,* Radames din opera *Aida,* Scarpia din opera *Tosca,* Mefisto din opera *Faust,* Leonora din opera *Trubadurul,* Manrico din opera *Trubadurul,* Tosca din opera *Tosca,* Carmen din opera *Carmen* etc.

A2: Germont din opera *Traviata,* Marcello din opera *Boema* etc.

A3: Silvio din opera *Paiațe,* Valentin din opera *Faust,* două-trei arii (de operă sau operetă) de nivel A în concerte etc.

B1: Frank din opereta *Liliacul,* dr.Malatesta din opera *Don Pasquale* etc.

B2: Dr. Grenvil din opera *Traviata,* Baronul Douphon din opera *Traviata* etc.

B3: Blind din opereta *Liliacul,* Frosch din opereta *Liliacul* etc.

B4: Comisionarul din opera *Traviata,* Uşierul din opera *Rigoletto,* Filistean din opera *Samson şi Dalila,* Ruiz din opera *Trubadurul,* Sciarone din opera *Tosca* etc.

Exemplele de roluri, pe care le-am încadrat în nivelele arătate mai sus, le-am dat informativ, prin apreciere; nu le-am cronometrat. Când se va accepta aplicarea acestui sistem de clasificare şi normare, atunci, se va face încadrarea precisă a tuturor rolurilor prin cronometrarea lor.

Soliştilor vocali de nivel **A**, cărora nu li se poate asigura norma minimă obligatorie numai cu roluri de nivel **A**, li se poate completa norma cu concerte sau cu roluri de nivel **B**.

Sunt unii solişti care au de interpretat de puţine ori roluri de nivelul **A**. De exemplu un bas sau o mezzo-soprană cântă într-un an de zile un număr de roluri de nivel **A**, cât cântă un tenor în una-două luni de zile. De aceea unii solişti, pentru a-şi îndeplini norma, au de interpretat un număr mare de roluri de nivel **B**, fapt pentru care nu le prea „place" acest sistem de clasificare a rolurilor. Noi nu urmărim însă „plăcerea", ci necesitatea.

7.4.3.1. Coeficienţii de corecţie

Dacă va fi nevoie de coeficienţii de corecţie, aceştia se pot da prin apreciere sau printr-un calcul estimativ, cum ar fi: 2 puncte pentru fiecare coroană acută în plus, 1 punct pentru fiecare notă întreagă acută în plus, 0,5 puncte pentru fiecare notă doime acută în plus sau 1 punct pentru fiecare ţesătură grea la pasaj. Cu timpul, un calcul asemănător se poate stabili, prin reaşezări de norme, de către o comisie specială şi obiectivă.

Nu se iau în calcul acutele soliştilor cântate împreună cu corul.

7.4.3.2. Înlocuirea soliştilor bolnavi

Soliştii bolnavi pot fi înlocuiţi de alţi solişti, cărora implicit le va creşte norma în luna respectivă cu unu-două spectacole în plus, dar nu mai mult, urmând a fi programaţi cu spectacole mai puţine în lunile următoare.

Având în vedere faptul că soliştii au de studiat (pe voce) aproape zilnic şi alte roluri, la care se adaugă şi desele vocalize speciale pentru perfecţionarea şi menţinerea calităţii emisiei vocale, orice programare mai mare de unu-două spectacole în plus pe lună cu roluri de nivel **A** peste norma respectivă, înseamnă o programare neraţională, dăunătoare sănătăţii soliştilor, mai ales a celor tineri (sub vârsta de 40 de ani) care au coardele vocale mai fragile.

Trebuie să mai avem în vedere şi faptul că intensitatea vocii, care este foarte mare în rolurile cu ambitus de nivel **A**, este o funcţie a presiunii subglotice, care creşte rapid odată cu ea, iar cine cântă des asemenea roluri poate să-şi îmbolnăvească şi inima, nu numai coardele vocale, după cum menţionează şi renumitul Raoul Husson în cartea sa *Vocea cântată,* Editura Muzicală, Bucureşti 1968, pag.146-148. Tot pentru menţinerea sănătăţii şi rezistenţei soliştilor de nivel **A** este necesar să li se acorde acestora cel puţin o zi liberă înainte de spectacol, să se asigure încălzirea sălilor de spectacole şi să se elimine praful din scenă, prin desprăfuirea marilor decoruri. Este greu de întreţinut curăţenia lor, dar trebuie făcută.

Unii solişti din străinătate, care cântă mai mult, au condiţii de viaţă foarte bune, iar pentru consolidarea sănătăţii lor îşi pot permite concedii bogate la mare, la munte şi în staţiuni balneo-climatice scumpe etc. În general însă se uzează mai devreme din cauza „lăcomiei" de a cânta prea mult şi nu toţi ajung la pensie; vorbim la modul general, nu de excepţii, fiindcă există şi cazuri de solişti dotaţi cu o rezistenţă ereditară mai mare şi o imunitate mai bună. Nu există aparate pentru măsurarea rezistenţei coardelor vocale.

7.4.3.3. Diferenţe de „tempo" la dirijori

Din punctul de vedere al duratei timpului de cântat, nepotrivirile de timp la cronometrarea rolurilor – din cauza dirijorilor cu „tempo" diferit – influenţează prea puţin acest sistem de normare. Diferenţa de câteva minute ce s-ar putea găsi la un rol (diferenţă ce nu va trece niciodată peste 20 de minute, cât este în general diferenţa între grupe) din cauza dirijatului diferit, poate determina cel mult trecerea rolului respectiv din grupa în care se află, într-o grupă imediat apropiată (diferenţa între grupe la punctaj este mică) dar nu-l poate trece peste două

grupe sau din nivelul **A** în nivelul **B**, unde s-ar putea crea diferențe mari la punctaj.

Suntem convinşi că acest sistem de normare va da rezultate bune, sistem care poate avea caracter de extindere la toate teatrele de operă şi operetă, iar neconcordanțele la normare se pot discuta şi corecta pe parcurs prin „reaşezări de norme", dacă vor fi demonstrate ştiințific şi nu părtinitor.

7.4.3.4. Dificultăți în cânt

După cum am mai arătat mai sus, în categoria, nivelul sau gradul de dificultate **A** intră şi rolurile fără întindere mare în registrul acut, dar cu țesătură vocală grea la *pasaj*, pe care le susțin unii solişti şi dirijori. Aceste cazuri sunt foarte puține şi ele nu pot constitui *„o piedică"* pentru aplicarea acestui sistem. Țesăturile grele la *pasaj*, repetăm, se pot stabili numai de o comisie ministerială de specialitate care să fie neinfluențabilă, obiectivă. Celelalte țesături muzicale considerate de unii a fi şi ele dificile, nu sunt țesături dificile propriu-zis; ele fac parte din specificul rolurilor respective (liric-lejer, coloratură etc.) care necesită repetiții multe şi o bună tehnică vocală. Este normal însă ca pentru soliştii spinto-dramatici, unele roluri liric-lejere să prezinte dificultăți. Tot astfel şi pentru soliştii liric-lejeri, unele roluri spinto-dramatice sunt dificile. În concluzie, este necesar ca fiecărui solist să i se acorde roluri adecvate genului lor. Solişti *„universali"* sunt foarte puțini. Soliştii nu trebuie să fie distribuiți şi în roluri care nu se potrivesc genului lor; distribuirile nepotrivite fac parte din abuzurile celor care fac distribuirea rolurilor.

Nici durata cântatului nu indică dificultatea unui rol, după cum nici orice țesătură declarată subiectiv „dificilă" (adică greu de cântat), nu indică dificultate, ci ambitusul mare folosit de compozitor prezintă adevărata dificultate în cânt, de care tre-

buie să ținem cont în primul rând pentru gradul mare de uzură pe care îl produce coardelor vocale.

Rolurile cu consum de energie mărit din cauza mişcării scenice, a tensiunii, a concentrației etc. nu produc nici ele uzură mare coardelor vocale. Nu gradul de consum de energie fizică al unui solist vocal în spectacol contează cel mai mult, ci gradul de uzură vocală (a coardelor vocale).

7.4.3.5. Consumul de energie fizică şi psihică

Unele roluri care au un consum de energie mărit, nu determină neapărat şi o uzură vocală mare. Cel mai important lucru este, nu consumul de energie de moment al cântăreților, ci menținerea vocii cântăreților. Nu există meserie fără consum de energie, dar când un cântăreț şi-a *„consumat"* vocea, şi-a *„terminat"* şi cariera, iar în acest caz, pierde şi cântărețul, şi instituția, şi statul care a cheltuit atâția bani cu formarea cântăreților în Conservatoarele cu profesori plătiți din bugetul de stat.

Nu gradul de *„transpirație"* trebuie analizat în operă; în alte meserii se *„transpiră"* mai mult. În operă trebuie analizate, în primul rând, rolurile care produc uzură vocală foarte mare, roluri care trebuie cuprinse în cadrul rolurilor de nivel **A**. Toate rolurile produc şi uzură vocală, chiar şi cele vorbite, dar repetăm, nu toate rolurile produc uzură mare, dăunătoare coardelor vocale, ci numai cele de nivel **A**.

Din punctul de vedere al normelor, dorim să mai arătăm că în fabrici şi uzine nu există sarcini minimale ca la operă, ci sunt norme ştiințifice (calculate ştiințific). Şi în operă, fiind operă de stat, nu particulară, trebuie să fie norme raționale, obiective. Normele pe care le-am propus noi sunt norme raționale. În acest scop am făcut o schemă ce cuprinde două variante de norme cu punctaj acordat rolurilor, în funcție de greutatea şi mărimea lor.

7.4.4. Schema punctajului acordat rolurilor de nivel A şi de nivel B în două variante

Roluri	Spectacole/lună		Puncte/lună		Total puncte/ lună	Echivalența în apariții scenice
	Varianta I	Varianta II	Varianta I	Varianta II		
A1	2	2	12	12	24	6
A2	3	3	8	8	24	6
A3	4	4	6	6	24	6
B1	6	5	4	5 (4,8)	25 (24)	6
B2	8	6	3	4	24	6
B3	12	8	2	3	24	6
B4	16	12	1,5	2	24	6

În urma discuțiilor purtate cu compozitorul Tudor Jarda, fost director al Operei de Stat Cluj-Napoca, dânsul, după ce s-a pensionat, a recunoscut valoarea acestei scheme, dar mi-a propus să introduc şi nivelul **B4,** pentru că sunt multe roluri foarte mici ca durată de timp. (Când a fost însă director, n-a vrut să le aplice).

La propunerea domnului Tudor Jarda am introdus provizoriu şi nivelul **B4,** dar noi nu considerăm nivelul **B4** ca fiind absolut necesar de introdus, deoarece rolurile foarte mici se atribuie, în general, unor corişti, practică obişnuită în toate teatrele de operă şi operetă. Lăsăm totuşi şi posibilitatea dezbaterii, în viitor, a acestei probleme minore. În cazul în care nu se va accepta aplicarea nivelului **B4,** atunci cele maximum 5 minute ale nivelului **B4** vor fi cuprinse în cele maximum 15 minute ale nivelului **B3.**

Cu privire la cele două variante din schema noastră, Ministerul Culturii împreună cu conducerea teatrelor de operă şi operetă, au competența şi autoritatea de a decide care din variante să fie aplicată.

7.4.5. Aspecte morale care împiedică respectarea criteriilor de clasificare a rolurilor şi de evaluare a soliştilor vocali

Calitatea interpretării rolurilor este cuprinsă în calificativul ce se acordă anual, prin apreciere, fiecărui solist vocal, de către o comisie formată conform Legii nr.12/1970 şi HCM 218/1970. Această comisie trebuie să fie însă şi obiectivă. Din nefericire, aprecierea nu se poate calcula ştiinţific. Este însă uşor de înţeles că cine nu este bun într-un rol, nu va mai fi distribuit în acel rol. Dar de la calificativul bun la foarte bun şi la excepţional, mai sunt nişte valori care se dau tot prin... „apreciere", neţinând-se cont de *calitatea impostaţiei, şi de întinderea vocii.*

Unii consideră că atât la angajarea cât şi la promovarea în categoriile sau gradele superioare de salarizare ale artiştilor, prioritară este calitatea interpretării. Suntem de aceeaşi părere, dar numai pentru artiştii de la teatrele de proză. Pentru artiştii lirici prioritare sunt: calitatea interpretării, calitatea impostaţiei vocale şi întinderea vocii (ambitusul). Această „triadă" de calităţi nu se poate despărţi; ea formează un singur „tot" indivizibil şi prioritar pentru stabilirea valorii unui artist liric de operă, operetă şi concerte. Cele ce vom arăta mai jos, vor dovedi, o dată în plus, necesitatea clasificării rolurilor propusă de noi.

7.4.5.1. Solişti protejaţi prin nepotisme

Sunt cazuri de solişti care au fost „protejaţi" încă din Conservator. De exemplu, acum circa 22 de ani, o persoană „protejată de relaţii mari", a absolvit Conservatorul cu media 10, a primit repartiţie ministerială ca solist – operă (evitând astfel examenul de concurs), dar, cu toate strădaniile susţinătorilor, n-a putut cânta nici un rol greu (corespunzător nivelului **A1** indicat mai sus) şi după 15 ani a intrat în corul operei; deci după *15 ani de toleranţă*. Directorul Operei, care era şi profesor de regie

la Conservator, nu a fost bucuros deloc la primirea acestei... „repartiții ministeriale". Întâmplător am fost de față când directorul și-a exprimat această nemulțumire.

7.4.5.2. *Soliști protejați politic*

Au existat și unii soliști vocali protejați de regimul comunist. Aceștia au debutat și în unele roluri grele (corespunzător nivelului A indicat mai sus), dar aceștia au susținut numai două spectacole; și pe acelea le-au cântat „chinuit", neavând întinderea necesară a vocii. Iar pentru restul spectacolelor în care au mai fost programați de două-trei ori cu aceleași roluri, au anunțat cu două zile înainte de spectacol că sunt bolnavi (prezentând documente medicale, ce se pot obține ușor), dar păstrând totodată afișele cu spectacolele anunțate (necorectate) în care fuseseră programați cu cel puțin o săptămână înainte de spectacol. Un astfel de caz se poate vedea în procesele-verbale ale grupei sindicale-soliști (care se află la mine), documente în care se menționează felul cum a fost criticat, pe bună dreptate, de directoarea operei, Lucia Stănescu, și de dirijorii operei, Petre Sbârcea și Ion Iancu, pentru incapacitatea lui de a cânta roluri grele, cu ambitus mare. Acest solist însă, în aceleași ședințe sindicale, a „amenințat subtil" și pe directoare și pe dirijori și pe regizori, spunând că o să fie și dânșii înlocuiți cu alte persoane invitate (se înțelege, deocamdată) să dirijeze, să conducă, să regizeze. Am rămas uimit constatând că acestuia, nu numai că nu i s-a întâmplat nimic în urma subtilelor amenințări făcute în ședința sindicală de față cu toți soliștii, dar i s-a acordat lunar, pe lângă salariul său, și „salariul personal", fiind considerat cel mai bun bariton al Operei din Cluj. În concluzie, conducerea operei, temându-se de relațiile acestui solist, i-a acordat tot ce a vrut el, nu l-a mai criticat niciodată și apoi s-au arătat a fi ..."prieteni".

Prieteniile și nepotismele au fost însă dăunătoare pentru alți soliști. Este nedrept să favorizezi, să ocrotești o persoană

care nu merită, în detrimentul altor persoane merituoase. Aceste nedreptăți, ca și alte multe nedreptăți, m-au determinat să fac acest sistem de clasificare a rolurilor. Dacă s-ar aplica acest sistem de clasificare a rolurilor (de nivel **A** și de nivel **B**), atunci nici nepotismele și nici vreun regim politic n-ar mai putea proteja atât de mult soliștii care se ascund cu dibăcie sub paravanul formulei: „nu există roluri **A1, A2, A3, B1, B2, B3, B4** pe care le-a „născocit" Marius Truiculescu, ci există numai roluri principale și roluri secundare, menționate de compozitori în partituri". Compozitorii nu sunt însă „autoritatea supremă" care să oprească clasificarea în roluri **A1, A2, A3, B1, B2, B3, B4.**

7.4.5.3. Alte cazuri de soliști protejați

Au mai fost și alte cazuri de solişi protejați politic. Aceştia n-au cântat „chinuit" roluri grele (de nivel **A** arătat mai sus), dar, incapabili să se identifice cu personajul respectiv, au avut o interpretare „uniformă", lipsită de nuanțele necesare interpretării care sensibilizează inimile spectatorilor. Aceştia se regăsesc și ei în aceleași procese-verbale sindicale.

7.4.6. Pretexte invocate de către unii soliști pentru neaplicarea acestui sistem

Dacă se va merge pe linia *„găsirii motivelor"*, atunci împărțirea sau clasificarea rolurilor nu se va putea face în nici un fel, obiectiv, nici chiar după durata rolurillor, în roluri mari, mijlocii și mici. Unii au invocat că diferența de 20 de minute între grupele **A1, A2, A3** etc. este prea mare și au propus *„ironic"* împărțirea lor pe fiecare minut. S-a pus și următoarea întrebare: un rol de 21 de minute din grupa **A2,** poate fi egal cu un alt rol de 39 de minute care se cuprinde în aceeași grupă **A2**? Răspunsul este *„da"*, întrucât o altă împărțire, ce pare mai bună, se poate face, dar practic nu se poate aplica. Exemple asemănă-

toare sunt şi în alte domenii de activitate. În sport, boxerii se împart pe categorii, după greutatea corpului, cu diferenţe până la circa 10 kg între boxerii de aceeaşi categorie; categoriile boxerilor nu se împart pe fiecare kilogram sau pe fiecare gram. O împărţire mai dreaptă, teoretic se poate face şi în box, dar practic nu se poate aplica.

S-a mai pus întrebarea următoare: un rol de 39 de minute din grupa **A2**, pentru diferenţa de 1 minut faţă de un alt rol de 40 de minute din grupa **A1**, poate să difere la punctaj pentru 1 minut diferenţă între nivelul **A2** şi nivelul **A1**? Răspunsul este *„da"*, pentru că o altă împărţire mai logică a rolurilor nu se poate face. De exemplu, la unele concursuri din sport, pentru o secundă în plus sau în minus se pierd sau se câştigă medalii de aur. În şcolile superioare se reuşeşte sau se pierde examenul de admitere pentru o zecime în plus sau în minus la medii foarte bune. Tot astfel, şi în acest sistem de normare, pentru un minut sau pentru o acută nepasageră, se poate pierde sau câştiga o grupă întreagă sau nivelul **A**.

În concluzie, o altă împărţire mai bună a rolurilor nu se poate face. Motive şi piedici puse „inteligent" vor fi multe, pentru a rămâne valabilă numai... *„aprecierea"*.

Acest sistem de clasificare a rolurilor şi de punctaj calculat în mod obiectiv, considerăm că este cel mai bun sistem propus până în prezent, sistem care, atunci când l-am făcut prima dată, a fost semnat de marea majoritate a soliştilor Operei Române de Stat Cluj-Napoca. Păstrez şi în prezent copiile de pe cererile mele înregistrate la Opera Română de Stat Cluj-Napoca la nr.2251/04.10.1975 şi la nr.4202/14.11.1984, precum şi la Comitetul Judeţean pentru Cultură Cluj la nr.808/14.11.1984, cu semnăturile majorităţii soliştilor operei noastre. Acest sistem n-a fost aplicat atunci din cauza ocrotirii „protejaţilor" şi a nepăsării forurilor superioare. Tot atunci, ofiţerul de la Securitate, care se „ocupa" de opera noastră, m-a avertizat să nu mai strâng sem-

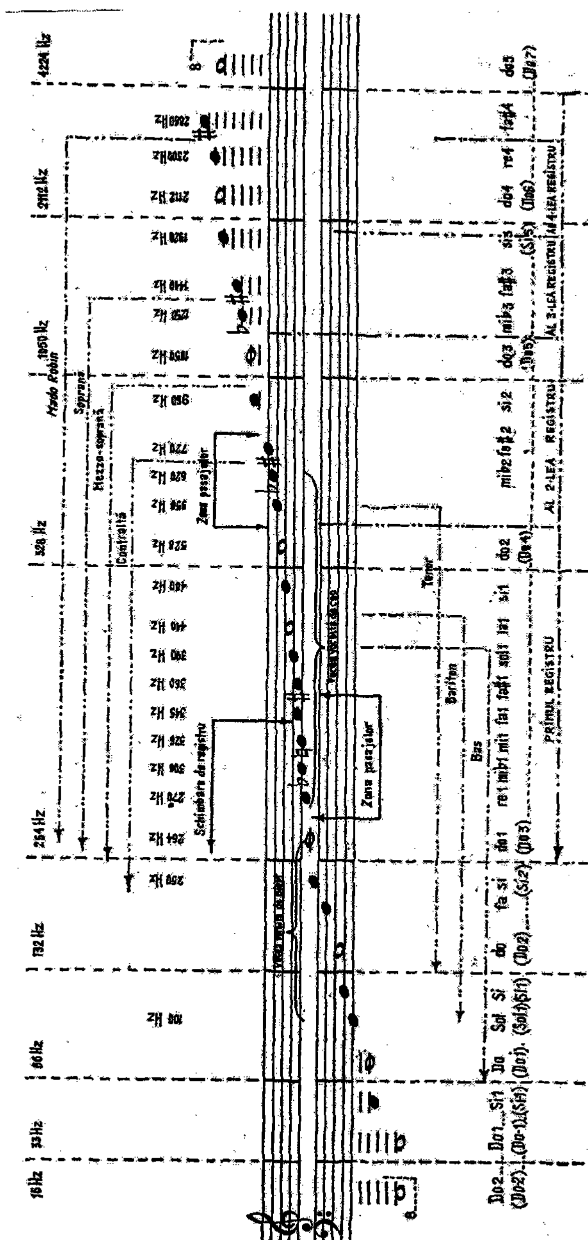
nături de la ceilalți soliști (ne aflam atunci în perioada anilor când Paul Goma strânsese semnături pentru drepturile omului).

Un exemplar mai detaliat al acestui sistem de clasificare și normare al soliștilor de operă și operetă l-am trimis și la Ministerul Culturii și Cultelor, care, prin adresa nr.1159/19 mai 2008, îmi răspunde în prima frază: „Vă suntem îndatorați pentru amabilitatea pe care ați avut-o de a trimite Ministerului Culturii și Cultelor documentatul și profesionistul dumneavoastră material, privind aprecierea justă a cântăreților de operă și operetă, în cadrul instituțiilor în care lucrează." Iar în ultima frază menționează: „Suntem convinși că cercetările dumneavoastră – pe care v-am îndemna să le publicați – vor determina concluzii interesante în spațiul instituțiilor muzicale din țara noastră."

În urma acestei scrisori primite, doresc să public și acest sistem de clasificare și normare deoarece clasificarea existentă în prezent a rolurilor numai în roluri principale și roluri secundare (cele secundare echivalând cu nivelul B4 din schema noastră) și fără o normare calculată în mod obiectiv, este insuficientă, lăsând prea mult loc aprecierilor „subiective" în operele cu soliști plătiți din bugetul de stat.

Regretabil mai este și faptul că aceste probleme neplăcute se produc nu din cauza neștiinței (fiindcă au fost aduse la cunoștință), ci din cauza nepăsării și a corupției**.

** Considerăm că incorectitudinile relatate în această carte se încadrează și ele, ca și multe alte nedreptăți din țara noastră, în corupția generalizată, corupție descrisă cu multă îngrijorare de către ilustrul Mitropolit Bartolomeu Anania (vezi revista Renașterea din septembrie 2010), care ne îndeamnă la trezirea conștiinței, și la moralitate, pentru însănătoșirea vieții noastre sociale grav afectată și sărăcită de corupția generalizată..



Notațiile folosite de *muzicieni* pentru sunetele vocilor bărbătești și femeiești. (În paranteze au fost trecute corespondentele notației acusticienilor).
(după Raoul Husson)

ÎNCHEIERE

După cum am arătat în lucrare, cântul vocal profesionist necesită o solidă pregătire teoretică şi practică. Respiraţia costodiafragmatică, tehnica de emisie vocală, interpretarea artistică şi pedagogia vocală trebuie să fie cunoscute de către toţi cei interesaţi de arta cântului.

În această carte am încercat să elucidăm problemele esenţiale ale cântului vocal profesionist, pe baza celor mai documentate tratate de medicină şi de canto.

Am dorit ca, prin eforturile noastre, să venim în ajutorul cântăreţilor bisericeşti, al interpreţilor de muzică populară, de muzică uşoară, de operă, al pedagogilor, al tuturor celor care doresc să îşi însuşească o tehnică vocală profesionistă pusă în slujba unui înalt ideal artistic şi spiritual.

Acest ideal poate fi atins de către cei interesaţi, dacă, pe lângă talent, mai au şi multă voinţă, perseverenţă şi un regim de viaţă echilibrat.

Mulţumim Editurii Renaşterea pentru editarea acestei cărţi cu binecuvântarea ilustrului Mitropolit Bartolomeu Anania.

Autorul

Anexa 1
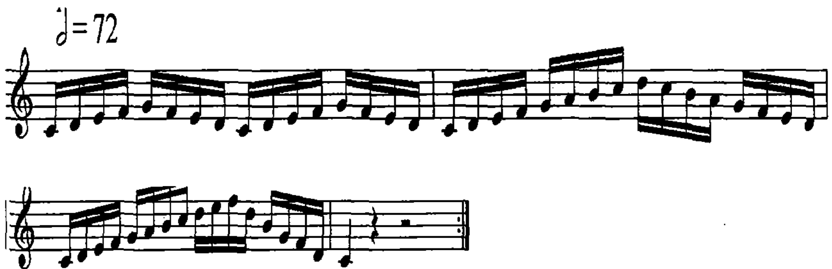
EXERCIȚII DE TEHNICĂ VOCALĂ

(- după Caruso,
- după Emanuel Garcia,
- după Octav Cristescu)

Din tratate de canto celebre am selectat câteva exerciții pe care le considerăm absolut necesare educației vocale.

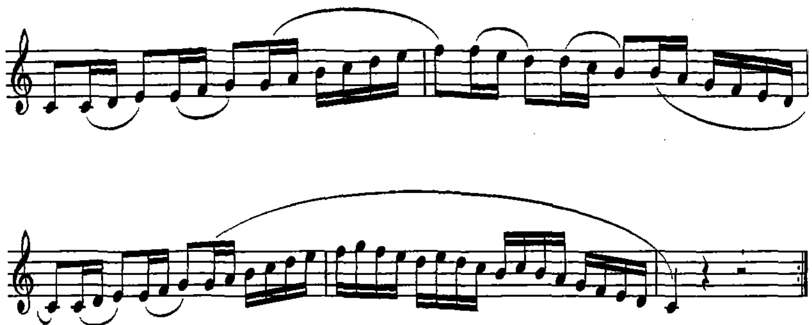
Exerciții de tehnică vocală practicate de Caruso și relatate de Pierre V.R. Key și Bruno Zirato în cartea *Caruso*

1. Exercițiu pentru controlul dozării aerului dintr-o singură respirație
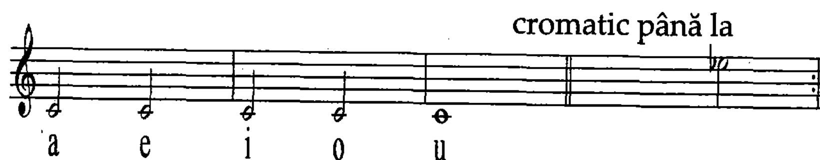


Se execută pe toate vocalele.

2. Exercițiu pentru controlul respirației pe toată întinderea vocii
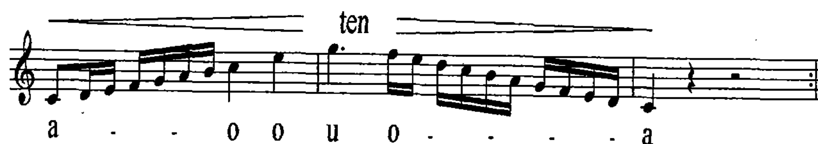


Se execută pe toate vocalele.

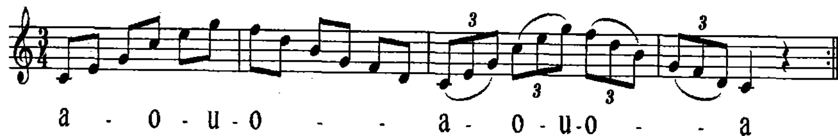
3. Exercițiu pentru precizia intonației, pentru omogenizarea vocalelor



4. Exercițiu pentru mărirea intensității sunetului vocal



5.



Exercițiul nr. 6 pentru egalizarea vocalelor şi pentru acoperirea lor în registrul acut.

Pe măsură ce se ajunge la poziții mai înalte, vocala *a* trece imperceptibil spre vocala *o*, care, la rândul ei, urcând spre poziții mai înalte, capătă un colorit mai închis, asemănător vocalei *u*.
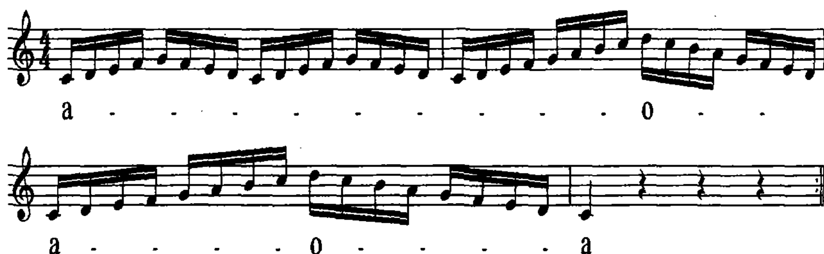
Comentariu:

Chiar dacă se trece de la vocala *a* spre *o* sau *u*, ascultătorul percepe numai vocala *a* (care va avea timbru uşor modificat). Acoperirea vocalelor deschise, presupune multă atenție şi rafinament, pentru a nu altera vocalitatea limbii (textului libretului). Cu privire la corectitudinea cu care trebuie cântate aceste exerciții, Caruso a accentuat: „cu laringele complet liber, degajat".

Deci portamentul vocalelor *a, o, u,* trebuie să se execute fără nicio schimbare în poziția laringelui, pe tot timpul executării.

6.

(jumătate deschis) (sombrat)



6.a.

(jumătate deschis)

a - - - - - - - -

(sombrat)

- - - - o - - -

(sombrat)

a - - o - - a

6.b.

a - -

6. c

a - - - -

6.d.
(jumătate deschis)

a - - - - - o - uo -

a - o - uo - - a

6.e.
(jumătate deschis)

a - - - - - o - uo -

a - o - uo - - a

6.f.
(jumătate deschis)

a - - - - - o - uo -

a - o - uo - - a

6.g.

a - o - a - o - a - o - uo -

a - o - uo - - a

6.h.

a - o - a - o - a - o - u - o -

a - o - u - o - - a

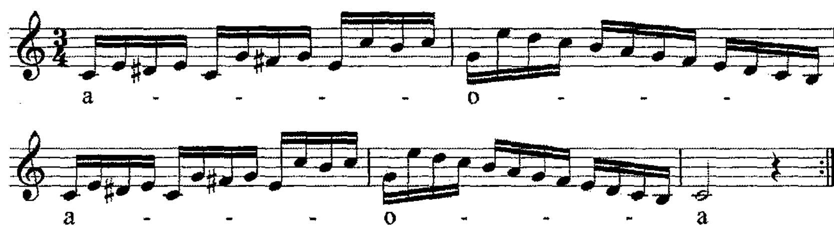
7.

a - - o - - a - - o - -

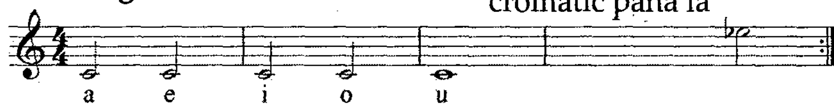
(cromatic până la)

-a - o - a
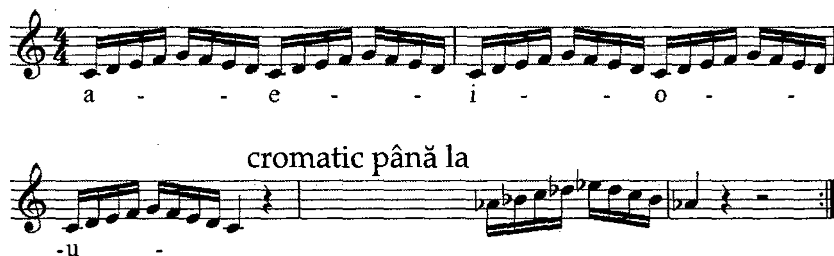
7.a.
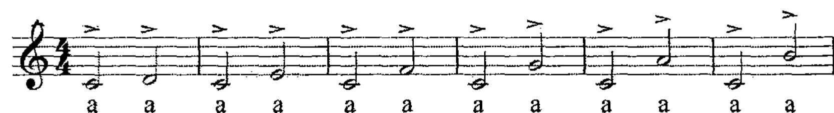


8.
Adagio

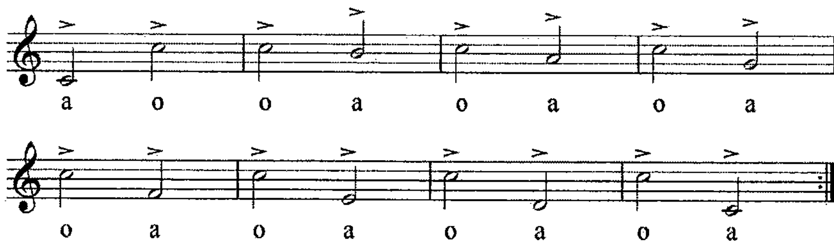


9. Exercițiu pentru obținerea omogenizării vocalelor
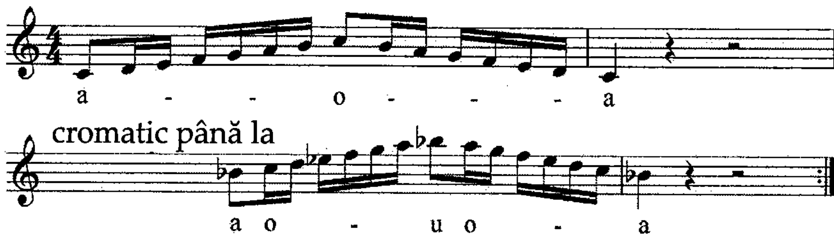


10. Exercițiu pentru perfecționarea intonației
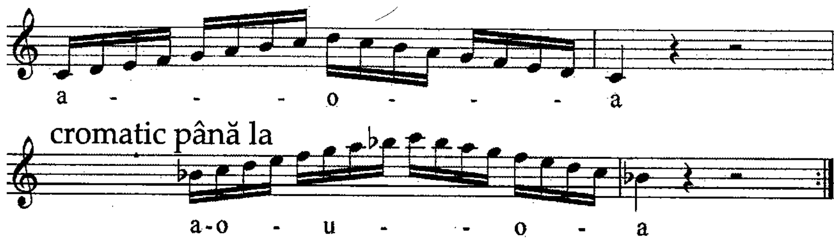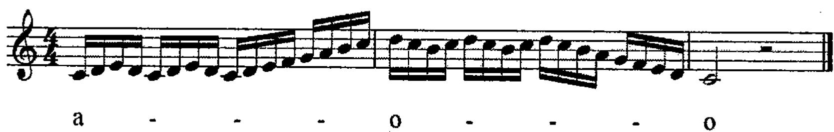




11. Exerciţii pentru mobilitatea şi elasticitatea vocii
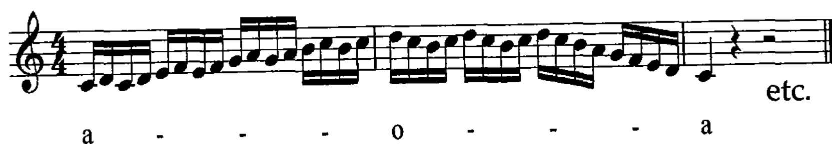


12.
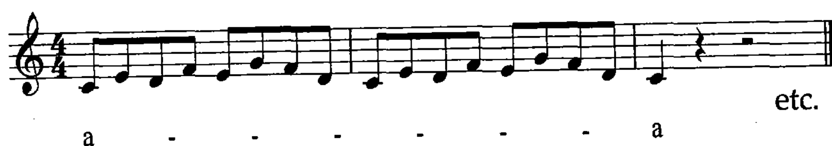


13.
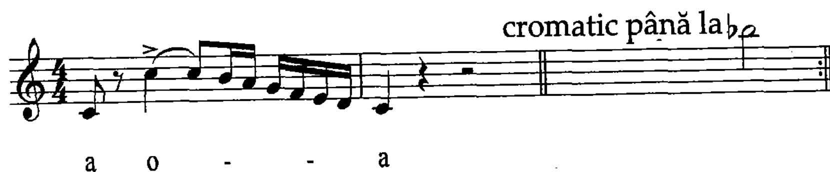


14.



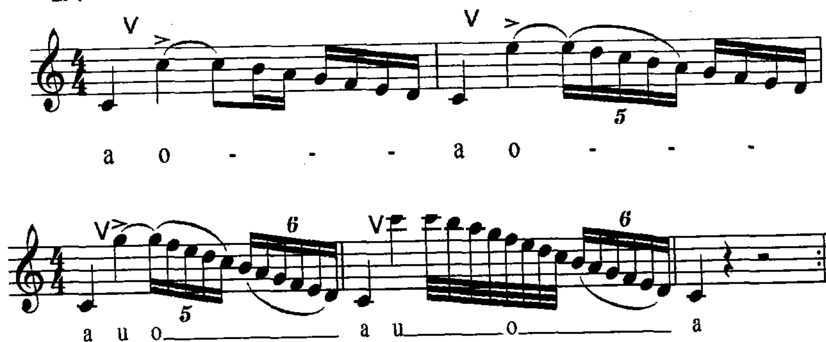
15.



16.



17.



18.

cromatic până la

a - - -

19.

cromatic până la

a - o - a - o - a

20.

cromatic până la

a - o - u - o - a

21.

a - - - - - - o -

cromatic până la

u o - - - a

22.

cromatic până la

a - - - -

23.

cromatic până la

a - o - u o - a

24.

cromatic până la
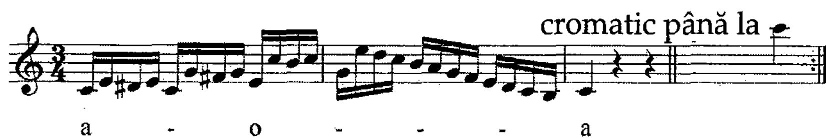
a - o - u - o - a

25.
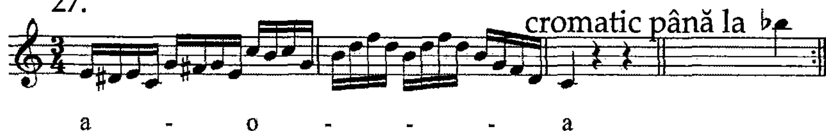
cromatic până la

a - o - u - o - - a
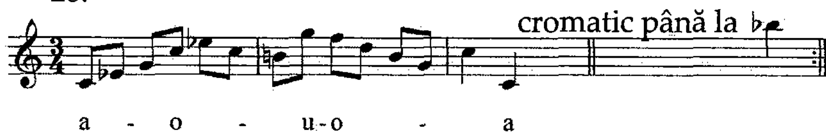
26.
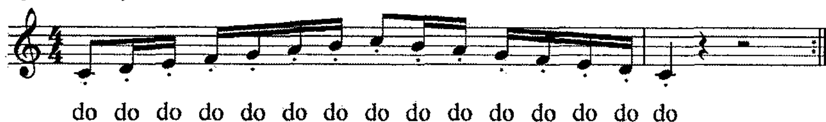


27.
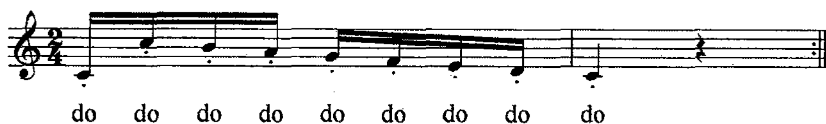


28.
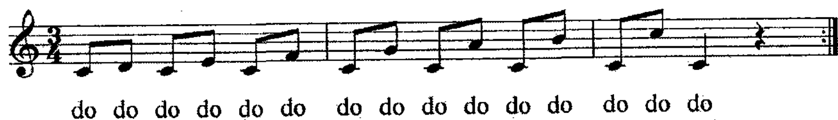


29. Exerciții pentru obținerea mobilității maxilarului şi a limbii



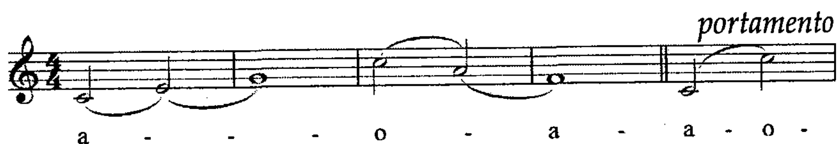
30.
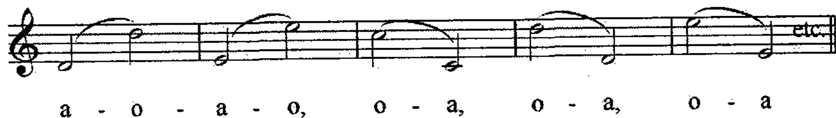


31.
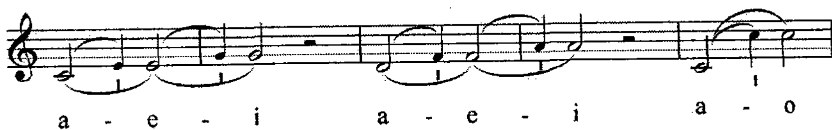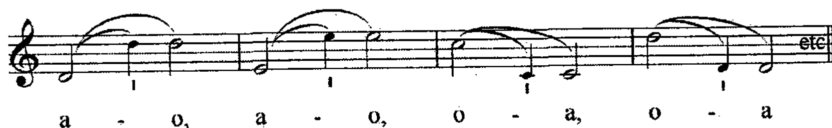


32. Exerciții pentru portamento. Alunecarea unui sunet spre celălalt sunet trebuie să se facă fără nici o întrerupere; cântărețul să nu se oprească pe vreunul din sunetele intermediare.





33.
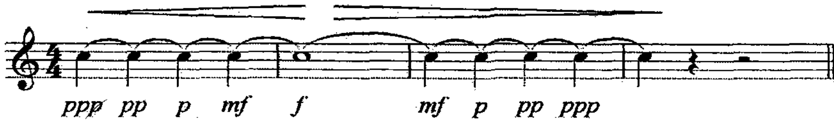




34. Exerciții pentru portament.
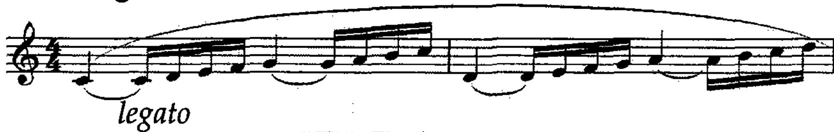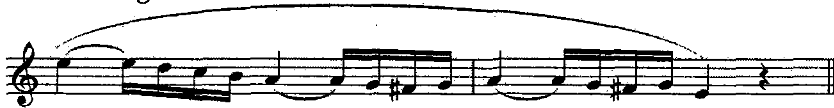


35. Exercițiu pentru ***messa di voce:*** arta de a crește și descrește intensitatea sunetului emis cu o singură respirație (din cartea Caruso, de Pierre V. R. Key și Bruno Zirato, pag. 231).
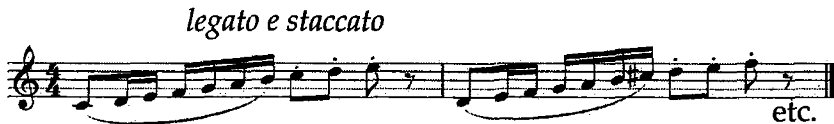


36. - 37. Exerciții pentru menținerea agilității și mlădierii vocii

Allegro







Se execută pe toate vocalele.

Exerciții de tehnică vocală după Emanuel Garcia

Exerciții pentru abilitate (după Emanuel Garcia)

Allegro

a ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

Allegro

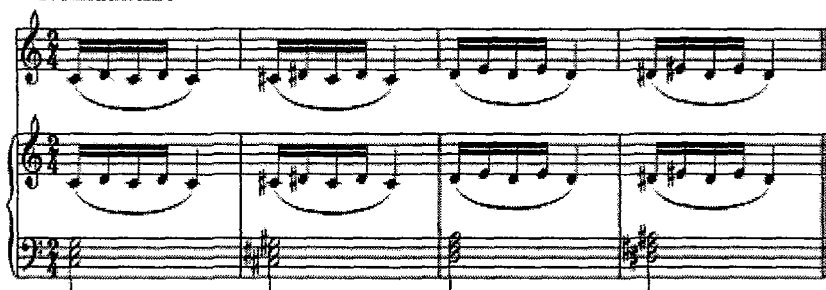
a ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

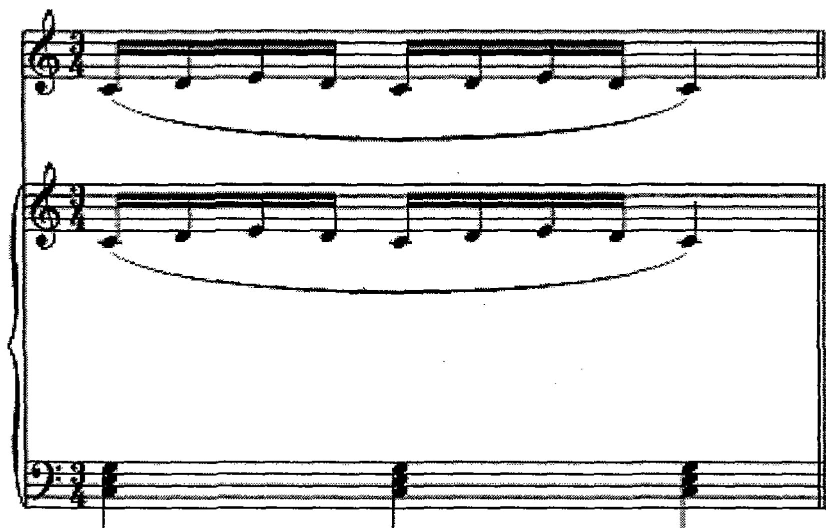
Exerciţii de tehnică vocală după Octav Cristescu

Exerciţiile de mai jos, (după Octav Cristescu) sunt la rândul lor vocalize utile.
Se recoamndă să se facă în ţesătura fiecărei voci, în mod cromatic (din semiton în semiton), la început cu gura închisă, apoi pe vocale, şi în sfârşit pe silabele care se potrivesc mai bine fiecărui cântăreţ.

1. Andantino



2. Andantino



3. Andante

6 6

6 6

4. Andantino

5. Andantino

6. Andantino

7. Andante

8. Andantino

9. Andantino

10. Allegretto

11. Andante

12 . Allegretto

a e i o u

13 . **Andantino**

14. **Andantino**

15. Andantino

Anexa 2

ACTIVITATEA ARTISTICĂ

Repertoriul personal

La toate cele 35 de roluri indicate mai jos – pe care le-am interpretat – am primit calificativul „foarte bun"; mai mult de jumătate din aceste roluri sunt dintre cele mai grele roluri de bariton din opere.

1.Figaro din op. *Bărbierul din Sevilla,*
de Gioachino Rossini .... debut 04.11.1968
2. Dr. Malatesta din op. *Don Pasquale*
de Gaetano Donizetti .... debut 08.06.1969
3. Dr. Falke din opereta *Liliacul*
de Johann Strauss .... debut 16.12.1969
4. Valentin din op. *Faust* de Charles Gounod...debut 12.01.1970
5. Contele Robinson din op. *Căsătoria secretă*
de Domenico Cimarosa .... debut 08.02.1970
6. Contele de Luna, din op. *Trubadurul*
de Verdi .... debut 20.03.1970
7. Georgio Germont din op. *Traviata*
de Giuseppe Verdi .... debut 14.06.1972
8. Enrico din op. *Lucia de Lammermoor*
de Donizetti .... debut 03.07.1972
9. Silvio din op. *Paiațe* de Ruggierro Leoncavallo ... debut 1972

10. Marcello din op. *Boema*
de Giacomo Puccini .... debut 16.05.1973
11. Frederic din op. *Lakmé* de Léo Delibes .... debut 20.05.1973
12. Pavel din op. *Horia* de Nicolae Bretan .... debut 07.10.1974
13. Ispravnicul din op. *Pană Lesnea Rusalim*
de Paul Constantinescu .... debut 07.11.1974
14. Sharpless, op. *Madamma Butterfly*,
de Puccini .... debut 29.01.1977
15.Escamillo din op. *Carmen*
de Georges Bizet .... debut 29.06.1978
16. Renato din op. *Bal Mascat* de Verdi .... debut 11.01.1980
17.Rigoletto din op. *Rigoletto* de Verdi .... debut 07.05.1982
18. Amonasro- regele Etiopiei, din op. *Aida*
de Verdi .... debut 30.01.1984
19. Martin din opereta *Lăsați-mă să cânt*
de Gherase Dendrino .... debut 27.11.1968
20. Rinaldo Corsini din op. *Michelangelo*
de Alfred Mendelsohn .... debut 01.12.1969
21. Antonio din op. *Gondolierii*
de Arthur Sullivan .... debut 31.05.1970
22. Hatmanul Balş din op. *Stejarul din Borzeşti*
de Teodor Bratu .... debut 03.03.1972
23. Marco din op. *Gianni Schicchi* de Puccini .. debut 12.05.1972
24. Filistean din op. *Samson şi Dalila*
de Saint-Saëns .... debut 25.04.1975
25. Kruschina din op. *Mireasa vândută*
de Bedrich Smetana .... debut 27.06.1976
26. Jake Walace din op. *Fata din Vest*
de Puccini .... debut 14.01.1977
27. Crainicul din op. *Făt Frumos*
de Hermann Klee .... debut 16.11.1979
28. Primarul Schnek din opereta *Vânzătorul de păsări*
de Carll Zeller .... debut 1981

29. General De Merci, opereta *Voievodul țiganilor*
de Strauss .... debut 1983
30. Tâlharul din op. *Motanul încălțat*
de Cornel Trăilescu .... debut 26.12.1984
31. Peter din op. *Hensel şi Gretel*
de Engelbert Humperdinck .... debut 1991
32.Teseu din op. *Oedipe* de George Enescu .... debut 05.06.1995
33. Morales din op. *Carmen* de Georges Bizet . debut 31.01.1997
34. Tony din opereta *Ana Lugojana* de Filaret Barbu
35. Vogl din opereta *Casa cu trei fete* de Franz Schubert.
Au mai fost şi alte roluri cărora nu le mai ştiu data debutului.

Anexa 3

TURNEE

Până la revoluția din țara noastră, din decembrie 1989, nu mi s-a acordat niciun rol de solist în turneele operei noastre făcute în Occident; numai în U.R.S.S. mi s-a permis să cânt un mic rol de solist (rolul Jake Walace din opera *Fata din Vest* de Puccini), în turneul Operei noastre din anul 1977, la Kiev. După revoluția din decembrie 1989, alături de Ansamblul Operei Române din Cluj Napoca (aveam atunci vârsta de 60 de ani) am realizat însă turnee cu spectacole în Germania, Italia, Elveția, Belgia, Olanda, interpretând:

– rolul Figaro din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini în Germania, (în anul 1990), opt spectacole în limba italiană;

– în același an 1990, deci numai după revoluție, (neputând merge înainte de revoluție din cauza „dosarului" meu neplăcut autorităților) am interpretat patru spectacole în limba italiană cu același rol Figaro în Italia și Elveția;

– rolul Morales din opera *Carmen* de Bizet, în limba franceză, în Olanda și Belgia în luna martie 1997 (aveam atunci vârsta de 67 de ani).

Am fost invitat să cânt pe toate scenele de operă din Romania astfel:

– la Opera din București am interpretat rolul Figaro din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini;

– la Opera din Timişoara am interpretat rolul Contele de Luna din opera *Trubadurul* de Verdi şi rolul Figaro din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini;

– la Opera din Iaşi am interpretat rolul Figaro din opera *Bărbierul din Sevilla,* rolul Escamillo din opera *Carmen* de Bizet şi rolul Germont din opera *Traviata* de Verdi;

– la Opera Maghiară de Stat din Cluj Napoca am interpretat: rolul Germont din opera *Traviata* de Verdi şi rolul Figaro din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini.

Pentru *Cinematografia Română* am interpretat rolul Ispravnicul din opera *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu, care s-a filmat în pădurea Snagov (regizor Carmen Dobrescu).

Tot pentru filmare am interpretat rolul Pavel din opera *Horia* de Nicolae Bretan.

Aceste filme există la *Cinematografia Română* din Bucureşti.

Anexa 4

APRECIERI CRITICE

„Majoritatea baritonilor consideră, pe bună dreptate, rolul Rigoletto, din opera cu acelaşi nume de Giuseppe Verdi, drept unul din cele mai complexe şi dificile încercări din partiturile muzicale ce s-au scris pentru acest gen vocal. Suntem de aceeaşi părere, iar atunci când cineva debuteaza în acest rol, atenția publicului şi a noastra se îndreaptă spre el cu cel mai mare interes. Marius Truiculescu, unul dintre baritonii valoroşi ai Operei Române din Cluj Napoca, a trecut peste acest dificil examen, în condiții optime, vocale şi scenice. Inflexiunile lirice, accentele şi pasajele dramatice cele mai grele, Marius Truiculescu le-a pus în relief cu o virtuozitate deosebită. Un joc de scenă veridic, subtil, gradat, dozat cu un deosebit simț al măsurii îi argumentează cu atât mai mult meritele artistice."

Emil Mureşan, „Marius Truiculescu în Rigoletto"
ziarul „Făclia", 25 mai 1982

„La începutul săptămânii, la Opera Română din Cluj un nou cântareț, baritonul Marius Truiculescu a debutat ca solist în Opera Faust de Gounod, în rolul Valentin. Tânărul solist a reuşit într-un timp scurt să-şi stăpânească emoțiile inerente şi inevitabile unui debut şi cu vocea lui caldă de bariton, cu profunde rezonanțe plăcute mai ales în vestita arie a lui „Valentin",

a cules un binemeritat succes[...]. Nu se poate decât mândri conducerea artistică a operei pentru că pe tinerii cântăreți îi lansează nu numai în roluri mici de începători ci şi în roluri mari"

Fehérvári László, „Între două debuturi"
ziarul Igazsag,16 ianuarie 1970

„Marius Truiculescu a interpretat remarcabil rolul lui Amonasro din opera Aida"

Fehérvári László, „AZ AIDA ÚJ SZEREPLÖI",
ziarul Igazsag, 01 februarie1985

„Dintre cei trei debutanți (Marius Truiculescu în rolul Renato, Rodica Toma în rolul Amelia şi Sonia Postelnicu în rolul Ulrica) din opera Bal Mascat de Verdi, Truiculescu a reuşit cel mai bine să-i dea viață personajului Renato- erou al operei lui Verdi, corespunzând perfect exigențelor muzicale şi dramatice ale rolului, cât şi excepționala realizare vocală. „

Fehérvári László, „Egy hét eseményei"
ziarul Igazsag, 15-16 ianuarie 1980

„În a doua zi a „Festivalului Primăverii de Operă", trei musafiri au constituit evenimentul în opera comică Bărbierul din Sevilla de Rossini: Marius Truiculescu de la Opera Română din Cluj Napoca în rolul Figaro, iar din capitală, renumita soprană Silvia Voinea în rolul Rosinei şi Valentin Teodorian în rolul Contelui Almaviva [...]. Cunoscând regia lui Ionel Pantea, cu totul neconvențională, [...] am aşteptat să vedem o comedie descătuşată. Marius Truiculescu, ca un adevărat maestru de pozne, uns cu toate unsorile, a aruncat mingea cu iscusință, pe care Silvia Voinea, artistă de o capacitate excepțională şi Valentin Teodorian cu o experiență remarcabilă, a plasat-o cu mare competență la parteneri. Rezultatul acestei comedii spontane,

care ne-a încălzit inimile, a fost un succes, cum altul asemănător, de mult nu am văzut"

Fehérvári László, „Felszabadult Komédiázás", ziarul Igazsag, 08 martie 1984

„ Bravissimo fur den „Barbier" aus Rumänien"

„[...]apărând în prim plan Marius Truiculescu în Cavatina lui Figaro s-a umplut piața de spectatori. Baritonul de 60 de ani a convins publicul că fără el nu merge nimic şi omniprezența sa este absolut necesară".

Ziarul „Der neue Tag", martie 1990

„[...]recentul spectacol cu opera Bărbierul din Sevilla de Rossini a adus pe scena clujeană momente de mare spectacol. [...] o distribuție ce poate realmente rivaliza cu trupele scenelor de prestigiu [...]. Supleţea vocală şi ingeniozitatea actoricească a baritonului Marius Truiculescu..."

Emil Dragea, „Bogate Manifestări Muzicale" ziarul Făclia, 13 aprilie 1976

„Spectacolul cu opera Boema de Giacomo Puccini la Opera Română din Cluj, ne-a oferit 4 debuturi: în rolul Mimi, pe soprana Maria Mureşan, în rolul Marcello pe Marius Truiculescu, în rolul Musetta, pe Margareta Fânăţeanu şi în rolul Schaunard pe Alexandru Kopeczi[...]. Marius Truiculescu îşi urmează linia ascendentă vocală, caracterizată prin calitate şi egalitate a registrelor, cu un joc de scenă degajat, linie artistică prin care s-a impus şi în alte roluri".

Emil Mureşan, „Mulţi artişti, puţini spectatori", ziarul Făclia 29.05.1973

„Rolul Sharples, din opera „Doamna Butterfly" de Puccini, şi-a găsit în baritonul Marius Truiculescu un interpret de valoa-

re şi o confirmare a calităţilor sale artistice puse în valoare şi în alte roluri".

Ileana Mihaela Almăşan, „Debuturi de Succes",
ziarul Făclia, 18 martie 1976

„Opera Română din Cluj Napoca ne-a onorat iarăşi cu prezenţa la Baia-Mare, cu opera Traviata de Verdi [...] baritonul Marius Truiculescu (în rolul Germont- tatăl), cu excepţionala sa claritate a dicţiunii frumos timbrate ne-a încântat[...]"

Mircea G. Oşianu profesor Baia-Mare,
„Valoarea educativă a spectacolului de operă",
ziarul „Socialism" Baia-Mare, 06 februarie 1981.

În anexa 7 din această carte sunt cuprinse toate articolele din presă arătate mai sus, fotocopiate după originale.

Doresc să menţionez că niciodată n-am intervenit să se scrie articole despre mine. N-am alergat niciodată după titluri şi onoruri. Pe cel care a scris articolele despre mine în ziarul Igazsag din Cluj-Napoca nici măcar nu-l cunosc; a fost o neglijenţă regretabilă a mea faţă de corecta sa apreciere. M-am luptat însă pentru un salariu mai bun, pentru un trai mai decent, în ţara noastră... ***Dacia Felix***, ţară cu resurse naturale foarte bogate, dar cu marea majoritate a populaţiei foarte săracă, din cauze bine cunoscute; conducătorii cu „ştiinţă fără conştiinţă".

Au mai fost şi alte articole asemănătoare. Unele dintre ele s-au pierdut. Nu am ţinut dubluri de articole la mine decât pentru debutul meu în Rigoletto. Secretariatul artistic al Operei Naţionale Române din Cluj-Napoca a avut însă toate articolele scrise despre mine în presă (date de mine) dar, după pensionarea mea, n-a reţinut dintre ele decât foarte puţine şi acelea fiind prea puţin importante, nesemnificative, pe care apoi fostul director al Operei, Alexandru Fărcaş (care a cântat şi roluri de solist - bariton) le-a comunicat forurilor din Bucureşti privind „aprecierea" activităţii mele artistice. Secretariatul muzical al

Operei, fără nicio jenă, mi-a spus ulterior că numai acele articole din presă le-au avut dânşii despre mine (fapt sesizat de mine prin cererea nr.1191 din 11.05.2005 adresată conducerii Operei).

Sunt ataşate în fotocopie şi caracterizările făcute de ceilalţi directori ai Operei Naţionale Române din Cluj (Lucia Stănescu şi Emil Strugaru).

Anexa 5

ACTIVITATEA PEDAGOGICĂ

Cu privire la activitatea pedagogică, fiind profund ataşat de Biserica neamului nostru românesc şi luptător pasionat împotriva ateismului (cancerul conştiinţei umane), am predat mulţi ani lecţii de canto gratuit unor artişti, seminarişti şi studenţi teologi. În acest scop am scris următoarele articole: „Respiraţia corectă, tehnica vocală şi interpretarea cântărilor" (noţiuni introductive); „Pedagogia cântului", „Profesorul de canto şi elevul"; „Importanţa rezonanţei sinusurilor capului şi sunetele vocale fiziologice"; „Încălzirea vocii înainte de a cânta"; „Invidia şi alte cauze dăunătoare calităţii emisiei vocale"; „Funcţionarea laringelui"; „Formarea calităţii emisiei vocale pe toate vocalele"; „Formarea calităţii emisiei vocale pe toate consoanele însoţite de vocale"; „Respiraţia corectă în cântul profesionist", precum şi „Clasificarea vocilor şi clasificarea rolurilor soliştilor de operă şi operetă", pe care Ministerul Culturii şi Cultelor, prin adresa primită nr. 1159/19 mai 2008, mă îndeamnă să o public. Pentru publicarea articolelor de mai sus (cu excepţia ultimului articol), am colaborat cu: un protopopiat, o episcopie, o arhiepiscopie, o mitropolie şi cu Patriarhia Română (revistele: „Biserica Ortodoxă Română"- Buletinul Oficial al Patriarhiei Române nr. 1-6 ianuarie-iunie din anul 2003 pag. 616-621, şi nr. 9-12 septembrie-decembrie, anul 2004 pag.673-676, precum şi nr. 1-3

ianuarie-martie, anul 2006 pag. 542-547). Mai ataşez la finalul acestei anexe şi aprobarea conducerii actuale a Operei Naționale Române Cluj de a da ore de canto, gratuit, (în incinta Operei) unor artişti, teologi şi unor cântăreți bisericeşti, aprobare reînnoită în fiecare stagiune.

Din punct de vedere spiritual, menționez că tatăl meu, care era şi cântăreț bisericesc, a dorit mult să fiu preot; când eram copil mă ducea cu dânsul la biserică. Imi pare rău că nu i-am urmat sfatul. Educația din copilărie a avut însă o influență benefică asupra vieții mele. Am slujit ARTA, dar acum cred că nicio slujbă nu poate fi mai plăcută sufletului iubitor de Dumnezeu, decât aceea de a sluji în Casa Domnului, chiar şi în sărăcie, dar cu inima curată şi cu conştiința împăcată.

Doresc să mai subliniez ceea ce am mărturisit cu toată sinceritatea în cartea (în care au scris mulți) *In Honorem părintelui Simion Cristea* (Editura IRIS MAR, Bucureşti, 2007, pag. 100-102): „Nu am simțit niciodată atâta căldură sufletească cântând pe scena Operei, cum am simțit uneori cântând „Apostolul" sau „Pe Tine Te lăudăm" în Casa Domnului. De aceea îi fericesc pe cei care slujesc în Casa Domnului cu suflet curat şi cu inima plină de căldura dragostei pentru Domnul. Ferice de cei care au această chemare şi o urmează, păstrând în inima lor căldura dragostei divine şi având în permanență grijă să nu se micşoreze, ci să se mărească mereu spre infinit. Niciodată nu putem spune că iubim prea mult pe Cel Ce a făcut infinitul univers şi pe noi oamenii, firicelul atât de minuscul din univers şi totuşi atât de important, creat fiind după chipul şi asemănarea Creatorului său".

Spiritualități asemănătoare am scris şi în *evocarea* din cartea *Părintele Paisie Olaru* (ediție îngrijită de Arhim. Timotei Aioanei şi Pr. Constantin Prodan, Trinitas, Iaşi, 2005), pag. 290-293, unde am menționat: „De când am fost nevoit să mă retrag de la facultate, în 1952, în urma îmbolnăvirii mele de TBC din cauza lipsei de mâncare şi cazare (tatăl meu, notar, chiabur şi cântăreț

bisericesc, fiind ridicat într-o noapte de acasă şi dus, fără judecată, în lagărele comuniste), de atunci biserica a fost pentru mine mamă şi tată; am fost scos din cămin şi de la cantina studenţească. (Păstrez şi în prezent câteva adeverinţe şi certificatul medical cu diagnosticul TBC, eliberate de Policlinica Studenţească)***. De atunci, din fragedă tinereţe, am făcut multe pelerinaje la biserici şi mănăstiri. Şi pe unde m-am dus am cântat numai şi numai din credinţă şi din dragoste pentru Dumnezeu, Care mi-a salvat viaţa de la o boală incurabilă; până atunci nu apăruseră antibiotice în ţara noastră. [...] În asemenea împrejurări l-am cunoscut pe părintele Paisie Olaru de la Mănăstirea Sihla, jud. Neamţ. L-am văzut şi lăcrimând când cântam împreună cu soţia anumite pricesne. Era un om blând, plin de dragoste şi bunătate, care venea ca un pansament părintesc peste rănile vieţii noastre. La dânsul, care ne-a înfiat duhovniceşte, ne-am găsit cea mai mare alinare".

Înfierea noastră duhovnicească de către părintele Paisie Olaru a fost o mare mângâiere a sufletelor noastre, mai ales în vremurile urmăririi şi persecutării creştinilor credincioşi de către regimul comunist ateu.

Două momente foarte greu de suportat, mi-au fost: unul, în anul şcolar 1946-1947, când influenţa şi puterea „comuniştilor" au desfiinţat „Liceul Militar Mihai Viteazul" unde absolvisem cursul inferior de patru ani şi luasem şi „examenul de capacitate", iar al doilea moment, a fost în anul 1952 când am fost „dat afară" din căminul studenţesc şi de la cantina studenţească. Biserica, Mama noastră spirituală, m-a ajutat să supravieţuiesc.

Cele arătate mai sus, foarte pe scurt, m-au determinat să ajut şi cântăreţii bisericeşti să progreseze în formarea emisiei lor vocale de calitate.

În Casa Domnului trebuie să se cânte întotdeauna frumos, pentru a se crea atmosfera plăcută, necesară Sfântului Locaş.

*** Cele scrise până acum foarte pe scurt, vor fi cuprinse detaliat în cartea mea intitulată MEMORII şi vor fi înţelese mai bine de cei interesaţi.

OPERA NAȚIONALĂ ROMÂNĂ
CLUJ-NAPOCA

Nr. 1.010 /16 martie 2007

LEGITIMAȚIE DE ACCES

Domnul Marin - Marius Truiculescu, solist vocal pensionar al ONRCN, are permisiunea conducerii ONRCN de a intra în instituție pentru acordarea de ore de canto gratuite unor artiști, teologi și cîntăreți bisericești, în zilele de repetiții ale ONRCN, când sălile de repetiții sunt libere, până la sfârșitul stagiunii 2006-2007.



Director General,

Rareș Trifan

OPERA NAȚIONALĂ ROMÂNĂ
CLUJ-NAPOCA
Nr. 40 / 07 ianuarie 2008

LEGITIMAȚIE DE ACCES

Domnul Marin-Marius Truiculescu, solist vocal pensionar al ONRCN, are permisiunea conducerii ONRCN de a intra în instituție pentru acordarea de ore de canto gratuite unor artiști, teologi și cîntăreți bisericești, în zilele de repetiții ale ONRCN, când sălile de repetiții sunt libere, până la sfârșitul stagiunii 2007-2008.



Director General,

Rareș Trifan



Nr. 2709/10.10. 2008

LEGITIMAȚIE DE ACCES

Domnul Marin-Marius Truiculescu, solist vocal pensionar al ONRCN, are permisiunea conducerii ONRCN de a intra în instituție pentru acordarea de ore de canto gratuite unor artiști, teologi și cîntăreți bisericești, în zilele de repetiții ale ONRCN, când sălile de repetiții sunt libere, până la sfârșitul stagiunii 2008-2009.

Director General,



Rareș Trifan

P-ța Ștefan cel Mare nr. 24, 400081 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: +40 264 597175, +40 264 597129 • info@operacluj.ro



Nr. 567 / 22. 02. 2010

LEGITIMAȚIE DE ACCES

Domnul Marin-Marius Truiculescu, solist vocal pensionar al ONRCN, are permisiunea conducerii ONRCN de a intra în instituție pentru acordarea de ore de canto gratuite unor artiști, teologi și cîntăreți bisericești, în zilele de repetiții ale ONRCN, când sălile de repetiții sunt libere, până la sfârșitul stagiunii 2009-2010.



Director General,

Rareș Trifan

Anexa 6

CARACTERIZĂRI, MEDALII, DIPLOME



PREFECTURA JUDEŢULUI CLUJ

CONSILIUL JUDEŢEAN CLUJ

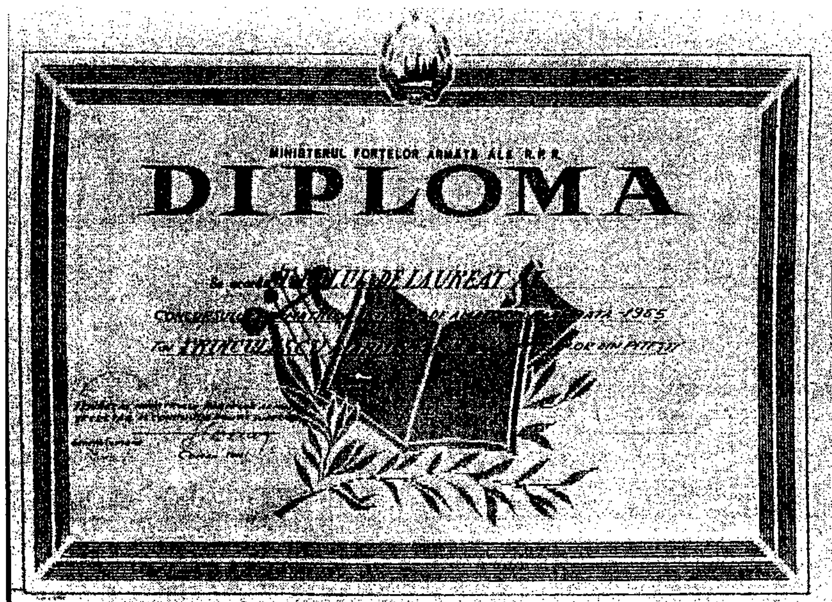
Diplomă de Excelenţă

SE ACORDĂ DOMNULUI **MARIUS TRUICULESCU** PENTRU CONTRIBUŢIA LA PROMOVAREA ARTEI LIRICE CLUJENE.

PREFECT
VASILE SOPORAN

Cluj-Napoca
5 Februarie 2003

PREŞEDINTE
ŞERBAN GRAŢIAN


MINISTERUL FORȚELOR ARMATE ALE R.P.R.
DIPLOMA
DE LAUREAT
1965



Casa România din Catalunia



Consell de Cent 113-115
Barcelona 08015
Tel.: 0034 637 044 022
casa_romania@yahoo.es
casa-romania.org

DIPLOMĂ DE EXCELENȚĂ
DIPLOMA D'EXCEL·LÈNCIA

Casa România din Catalunia, Centrul Cultural Român din Barcelona acordă această distincție maestrului ***Marin – Marius Truiculescu*** pentru toată activitatea artistică și pentru publicarea cărții „Cântul Vocal Profesionist".

Casa Romania de Catalunya, El Centre Cultural Romanès de Barcelona atorga aquesta distinció al mestre ***Marin – Marius Truiculescu*** per tota l'activitat artística i per la publicació del llibre "El Cant Vocal Professional".

CASA ROMANIA DE CATALUNYA

Barcelona, 1 mai 2010 / 1 de maig de 2010

Dr. Agustí Boadas Llavat
Secretar
Secretari

Florin I. Bojor
Președinte Casa România din Catalunia
President de Casa Romania de Catalunya
Florin I. Bojor

Anexa 7

ARTICOLE FOTOCOPIATE DIN PRESĂ



Marius Truiculescu în „RIGOLETTO"

Majoritatea baritonilor consideră, pe bună dreptate, rolul Rigoletto, din opera cu același nume de Giuseppe Verdi, drept unul din cele mai complexe și dificile încercări din partiturile muzicale ce s-au scris pentru acest gen vocal.

Sîntem de aceeași părere, iar atunci cînd cineva debutează în acest rol, atenția publicului și a noastră se îndreaptă spre el cu cel mai mare interes.

Marius Truiculescu, unul din baritonii valoroși ai Operei Române din Cluj-Napoca, a trecut peste acest dificil examen, în condiții optime, vocale și scenice. Inflexiunile lirice, accentele și pasajele dramatice cele mai grele, Marius Truiculescu le-a pus în relief cu o virtuozitate deosebită.

Un joc de scenă veridic, subtil, gradat, dozat cu un deosebit simț al măsurii îi argumentează cu atît mai mult meritele artistice.

Emil MUREȘAN

Din ziarul *Făclia*, Cluj, 25 mai, 1982

IGAZSÁG

Román Opera

AZ AIDA UJ SZEREPLŐI



Kezdenők a karmesterrel, Victor **Dumănescuval**, aki immár az intézmény szerződtetett tagjaként, a revelláció erejével ható teljesítménnyel lepett meg. Túlzás nélkül állíthatjuk: egyértelműen ő volt a szerda esti előadás főszereplője. Mindenekelőtt a zenekari hangzás kitisztítását emlitjük, de az értelmes szólamrajz, a zenei folyamat logikus feltárása is kifogástalan forma- és stílusérzékéről tanúskodik. Milyen álomszerűen szépen szálltak el már az előjáték első pianissimo ütemei, hogy ezután az okosan (partitúrahűen) alkalmazott dinamikai előírások lenyűgöző fortissimókban teljesedjenek ki. Dumănescu szuverén operakarmester, aki úgy irányít, úgy teremti meg a szinpad és a zenekar hangzásegyensúlyát, hogy nem önmagát helyezi a középpontba, de jelen van az első pillanattól az utolsóig. Az a fajta dirigens, aki következetesen a szerző megálmodta muzsika újrateremtésére törekszik, nem kevés sikerrel. S ha az elmondottakhoz még hozzátesszük, hogy a pontosság, a precíz együttjátszás is erényei közé tartozik, máris teljesebbé válik a róla megrajzolt kép.

Hárman debütáltak szerdán este: a címszerepet **Rodica Toma** énekelte árnyaltan, finoman formálva a széles ívű frázisokat (kár, hogy a frázisvégeket elég gyakran elejtette). Különösen a felső régiókban volt elemében, ott szólt leghatásosabban és legbiztosabban szép színű szopránja. Aida — ha szövegmondását is kimunkálja — egyik legjobb, ha nem a legjobb szerepévé válhat. Radames igényes, sok problémát adó szólamának tolmácsolására a néhány éve baritonistából tenoristává előlépő **Valentin Turcu** vállalkozott, és ez — különös tekintettel az idült tenoristainségre — egymagában érdemnek tekinthető. Ahhoz viszont, hogy a nemes szándék, az elhatározás teljes értékű tetté érjen, Valentin Turcunak nem csupán az idejét múlta tenorista-klisétől kell megválnia, hanem törekednie kellene olyan énektechnika elsajátítására is, aminek birtokában nyugodtan ölthetné magára a soha nem élt egyiptomi hős jelmezét. **Marius Truiculescu** vokális megvalósítás tekintetében volt hiteles Amonasro.

A „régiek" közül **Georgeta Orlovschi** (Amneris), **Mircea Moisa** (Király), **Titus Pauliuc** (Ramphis) és **Ion Tordai** (Hírnök) egészítették ki a szereposztást. Végre ismét felfigyelhettünk az énekkar jó színvonalú teljesítményére. A balettbetét, mint mindig, ezúttal is nagy sikert aratott — megérdemelten.

Fehérvári László

Din ziarul *Igazság*, Cluj, 01 februarie, 1985

Román Opera

Egy hét eseményei



BEUGRÁS. Szerdán este Zeller **Madarásza** szerepelt a játékrenden. Közel egy évvel a bemutató után, hála **Emil Maxim** karigazgatónak, aki karmesterként is ugyanolyan igényes, az előadás zenei tartása, csiliogása, egyszóval: hangulata nőtt, érett sokat. Így aztán a Postás Milka szerepébe Angela Nemeş helyett beugró **Eleonora Topan** produkciója is ugyanazon a színvonalon mozgott, mint a többieké, akik kezdettől játsszák-éneklik szerepeiket. Éppen ezért nem nagyon értettük, hogy a súgó miért súgott mindenkinek olyan hangosan, hogy még a nézőtér utolsó soraiban is hallatszott, és azt sem, miért nem tudatták a közönséggel, hogy Ádám szerepét nem a plakáton feltüntetett Ion Tordai, hanem Ştefan Popescu alakította?

BEMUTATKOZÁSOK. **Marius Truiculescu** Renato, **Rodica Toma** Amélia, **Sonia Postelnicu** pedig Ulrika szerepében mutatkozott be a pénteki, **Alexandru Taban** vezényelte **Álarcosbál**-előadáson. A felsorolás ezúttal a debütánsok teljesítményének értékelését is jelenti, mivel hármuk közül Truiculescunak sikerült legjobban megközelítenie Renato zenei-drámai alkatának lényegét, ő élte leghitelesebben Verdi e tragikus hősének életét. Jó vokális teljesítményéből külön kiemeljük szépen tolmácsolt első áriáját. Rodica Toma hűvös részvétlensége, üres teatralitással megtűzdelt játéka épp annyira meglepő volt, mint énekhangja közép és alsó fekvésének erőtlensége, és néhol elvékonyodó magasságai. Még szerencse, hogy miután alaposabban bemelegedett, mint a felhők mögül előbukkanó napsugár, ismert fényében ragyogott és bőségesen áradt ez a csodaszép hang. Ulrika jósnő szerepét Verdi alt hangra írta. Sonia Postelnicu nem az, csupán világos mezzoszoprán. Nem csoda hát, ha számára is rendkívüli küzdelmet jelentett megbirkózni ezzel a rövid, de annál nehezebb szereppel, különösen a drámai részekben.

Volt ennek a díszlet- és jelmezmegoldásaiban roppant heterogén előadásnak egy apró, de bosszantó mozzanata: az első felvonás első képében a kormányzó íróasztalára rémesen gyűrött terítőt borítottak. Hihetetlen, hogy Bostonban nincs egy vasalónő!

Fehérvári László

Din ziarul *Igazság*, Cluj, 10-15 ianuarie, 1980

IGAZSÁG

Állami Magyar Opera

Felszabadult komédiázás



A „Tavaszi operafesztivál" második napján Rossini örökzöld vígoperájának előadásán három vendég és egy bemutatkozás jelentette az eseményt: a helybeli testvérintézmény tagja, Marius Truiculescu énekelte Figaro szerepét, a fővárosból a Rosina szólamában fellépő neves koloratúr szoprán, Silvia Voinea és az Almaviva-ként színpadra lépő Valentin Teodorian látogatott a Szamos-partra, s a még „f. h." Hercz Péter pedig Bartolo doktorként tett tanúbizonyságot nem mindennapi tehetségéről, meg arról, hogy baritonként is meg tud birkózni egy buffó basszus szereppel.

Ismerve Ionel Pantea hagyományosnak igazán nem nevezhető rendezését, bárki joggal kérdezhetné: mit eredményezett a szélrózsa különböző sarkaiból érkező vendégek találkozása a debütáns Hercz Péterrel, illetve a produkció „régi" szereplőivel? Nos azt, amit talán kevesen vártak: felszabadult komédiázást. De mi mást eredményezhetett volna? Hiszen valamennyiük számára a színpad mindenekelőtt és elsősorban közeg, amelyben megnyilatkozhatnak. Függetlenül a darab adott koreográfiájától. Valamennyien éltek is a színpad nyújtotta lehetőséggel, de — dicséretükre legyen mondva — egyikük sem élt ezzel vissza. Marius Truiculescu, mint amolyan minden hájjal megkent mókamester, ügyesen „dobta el a labdát", amit aztán a kivételes képességű Silvia Voinea és a jelentős tapasztalatokkal rendelkező Valentin Teodorian nagy szakértelemmel továbbított hol a Basilio szerepében komikusi erényeit megcsillogtató Mátyás Jenő, hol pedig az igazán nem debütánsként viselkedő Hercz Péter felé. Lett is ebből a spontán, de mindvégig a jóízlés keretei között megmaradó, szívből jövő és szívet-lelket gyönyörködtető komédiázásból olyan siker, amilyenhez hasonlót régen láttunk. De lényegében mi képezte ennek a hangos sikernek a titkát? Talán az, hogy mindenki, ideértve a Berta epizódszerepét alakító B. Vass Éva teljesítményét is, valamennyien egyre törekedtek: kiaknázni azokat a lehetőségeket, amelyeket a „pesarói hattyú" máig frissen, üdén ható, szellemes vígoperája a szereplők számára nyújt. Mert A sevillai borbély megszületése óta eltelhetett majdnem százhetven év, a remekmű remekmű marad annyi idő után is, ha megszólaltatására olyan művészek vállalkoznak, akik nemcsak elhivatott szolgálói a műfajnak, hanem kicsit megmaradtak önfeledten játszani tudó gyermekeknek is. Olyanoknak, mint amilyennek kedden este láttuk őket ezen a Hary Béla vezényelte, a „Tavaszi operafesztiválhoz" méltó, hangulatos előadáson.

Fehérvári László



Jelenet az előadásból — Szabó Sándor felvétele

Din ziarul *Igazság*, Cluj, 8 martie, 1984

Der neue Tag
Oberpfälzischer Kurier

[illegible] fahrt 14 Uhr Königsberger Straße, Stockenhutweg, Degner, Bahnhof, Kirche St. Johannes [illegible]

Strick- und Häkelclub, Mittwoch, 13.30 Uhr, im VfB-Sportheim.

Post-SV – Schwimmabteilung, Mittwoch, 16 bis 17.30 Uhr, Schwimmen in Neustadt/WN.

Liederkranz, Gesang- und Orchesterverein, Gesangverein Hammerweg: Mittwoch, 20 Uhr, gemeinsame Chorprobe im Josefshaus.

Schülerinnenjahrgang 1912: Mittwoch, 15 Uhr, Treffen im „Wienerwald", Maxstraße.

Soldaten und Kameradschaftsverein 1857: Mittwoch, 19 Uhr, Ausschußsitzung im „Tulpenstüberl". Donnerstag, 18 Uhr, Übungsschießen in der „[illegible]stube".

SPD-Frauengruppe/AsF: Mittwoch, 15 Uhr, Muttertagsfeier in der Freizeitanlage Ortbegeimühlbach. Die Fahrtteilnehmer nach Annaberg am 22. 7. sollen bitte den Betrag von 45 Mark bei Gerda Heß einzahlen.

Omnibus-Urlaubs- und -Sonderfahrten

Omnibus Kreuzer: Donnerstag, 17. 5., Nürnberg-Zoo; 3. 6. München; 10. 6. Passau; 24. bis 26. 6. Waldviertel mit Schiffahrt durch die Wachau. Tel. 2066[illegible].

Mädl-Bus GmbH: 19. 5., DDR-Tagesfahrt nach Annaberg-Buchholz. Abfahrt 6.30 Uhr, 30 Mark. Tel. 5033.

Wir gratulieren

Zum 81. Geburtstag: Herrn Johann Burkhard, Lauscher Straße 2, am 16. 5.

Zum 86. Geburtstag: Herrn Alois Kaiser, Am Alten Schulhaus, am 16. 5.

Zum 88. Geburtstag: Frau Christine Pabian, Eulenweg 4, am 16. 5.

SPD-Sprechstunde

Morgen, Mittwoch, von 17 bis 18 Uhr Telefonsprechstunde mit Stadtrat Hans Hoffmann, Telefon 7007. Auch persönliche Vorsprachen im Büro, Hinterm Zwinger 22, möglich.

Bravissimo für den „Barbier" aus Rumänien

Begeisternder Opernabend mit Ensemble der Rumänischen Staatsoper Cluj

Weiden. Die rumänische Wirtschaft lag und liegt immer noch im argen. Sehr viel besser scheint es in Rumänien dagegen mit dem Kulturleben des Landes bestellt zu sein. Nach dem Staatsballett „Fantasio", das in Weiden bei jedem Auftreten begeisterten Beifall erntet, lieferte am Sonntag abend ein Ensemble der Rumänischen Staatsoper Cluj (= Klausenburg) erneut den Beweis für hohe künstlerische Qualität. Die Weidner Opernfreunde müssen lange im Gedächtnis kramen und werden dann schwer fündig werden, bis sie eine ähnlich gute, heimische Opernaufführung entdecken. „Der Barbier von Sevilla", die Komische Oper von Gioacchino Rossini, bildete nicht nur ein gutes Ende der diesjährigen Saison, sondern war wirklich ein Erlebnis, ein Abend der schönen Stimmen, der spannungsreichen Inszenierung und vor allen Dingen der unerwartet guten Orchesterm[illegible].

Anscheinend hatten die Weidner Musikfreunde am Abend des Muttertags andere Pläne, denn der Saal des Josefshauses war nicht allzu gut besetzt. Vielleicht lag es auch daran, daß die Rumänische Staatsoper Klausenburg absolut kein Begriff war. Das insgesamt 260 Personen zählende Ensemble der 300 000-Einwohner-Stadt konnte – abgesehen von wenigen Ausnahmen – bisher nicht in den Westen fahren. In 33 Tagen geben die insgesamt 76 Ensemblemitglieder nun 30 Vorstellungen. Beim Auftritt in Weiden waren sie bereits 24 Tage unterwegs. Die hiesigen Hotels bildeten drei Nächte lang den Standort, auch für den Abstecher nach Amberg.

*

Obwohl sich diese Tourneereise also bereits ihrem letzten Drittel zuneigt, waren am Sonntag abend keinerlei Ermüdungs- oder Verschleißerscheinungen spürbar. Mit Freude und Lust am Spiel agierten sowohl Sänger als auch Musiker. Noch nie, so hatte es den Anschein, wurde ein Dirigent müheloser mit den Schwierigkeiten des Josefshaussaales fertig, wie der temperamentvolle 40jährige Victor Dumanescu. Vom ersten Takt der bekannten Ouvertüre an kam Rossinis Musik meisterlich aus dem Orchestergraben, wo wieder einmal beängstigende Enge herrschte. Der Dirigent hatte seine Musiker und die Sänger bestens unter dem Stab. Ihm gelang es, die an und für sich zweiaktige Aufführung auch über den dritten Akt hinaus „unter Spannung zu halten."

Nicht weniger Lob verdient **Emil Strugaru** für die Inszenierung. Temperamentvoll agierten selbst die letzten Statisten in den hintersten Ecken und sorgten – zusammen mit den „Stars" – für eine geschlossene Ensembleleistung. Komödiantisches und Witziges waren angesagt und nicht oder höchst selten auf billige Wirkung bedachte Gags, wie sie vielfach gerade für den zweiten, „schwächeren" Teil dieser Oper verwendet werden.

Bereits als Graf Almaviva sein Ständchen sang, war klar, daß die Aufführung auch angenehme Stimmen versprach. **Stefan Popescu** war ein Rossini-Tenor, der stimmlich und darstellerisch die gesamte Bandbreite dieser Rolle beherrschte, gleichgültig ob schmachtender Liebhaber, betrunkener Offizier oder perfekt lügender Musiklehrer.

Marktplatzfüllend trat **Marin Truiculescu** bereits bei der Auftrittskavatine als Figaro auf den Plan. Der 53jährige Bariton überzeugte, daß ohne ihn nichts läuft und seine Allgegenwart ständig unerläßlich ist. Dem schrulligen, verliebten und auch resoluten Doktor Bartolo, den Alexandru Köpeczi gewichtig verkörperte, gehörten ebenso die Sympathien des Publikums wie Mircea Simpetrean, der als Musiklehrer Basilio auftrat. Ana Oros und Eugen Sandu Marcovici (Haushälterin und Diener) spielten und sangen mit nicht weniger „Spaß an der Freude."

Wenn überhaupt, dann verdient Carmen Gurisanu aus dem insgesamt sehr guten Ensemble herausgehoben zu werden. Die [illegible]jährige Mezzosopranistin hatte ein Stimmvolumen, das ihrer ausgesprochen zerbrechlich wirkenden Figur wohl kaum jemand zugetraut hätte. Sie überzeugte jedoch nicht nur stimmlich voll und ganz, sondern war eine Rosina, wie sie wohl dem Komponisten vorgeschwebt haben mag. Gleichgültig, ob ihr der Schalk oder die Lie[illegible] aus den großen Augen blitzten, dann war's nicht Getue. Ihr nahm man jede Gefühlsregung ab. Daß es sich bei der begabten Sängerin auch noch um „una bella ragazza" handelte, sorgte zusätzlich dafür, daß sie die Herzen der Zuhörer vom Auftrittslied an gewann.

Der Abend der schönen Stimmen und der hervorragenden Musik ließ selbst das etwas dürftige Ambiente vergessen, mit dem sich nun einmal ein Tourneetheater bescheiden muß. Der anhaltende Beifall bewies, daß Weidens Publikum die ausgefeilte Aufführung und den nicht nachlassenden Einsatz aller Ensemblemitglieder zu schätzen wußte. Wahrscheinlich war es Freude am Spiel, die den zündenden Funken auf Anhieb überspringen ließ von der Bühne zum Zuschauerraum, und der dann über drei Akte lang anhielt. Die Rumänen aus Klausenburg können sicher sein: Ihr „Barbier von Sevilla" in Italienisch kam an. Die Weidner freuen sich auf ein Wiedersehen. Inge Roesner

VIAȚA CULTURALĂ

BOGATE MANIFESTĂRI MUZICALE

Opera Română

Opera bufă, născută în bîlciurile din sudul Italiei cu secole în urmă, trăiește astăzi prin succese în marile săli ale teatrelor lirice. Prin tinerețea și prospețimea sentimentelor, opera „Bărbierul din Sevilla" va rămîne un „giuvaer de nepreţuit". Recentul spectacol cu opera lui Rossini a adus pe scena clujeană momente de mare spectacol. Cu responsabilitate apreciem că Opera Română a avut în seara spectacolului (cu o sală plină) o distribuție ce poate, realmente, rivaliza cu trupele scenelor de prestigiu. Alături de tenorul V. Teodorian (București), soliștii N. Mirea, M. Truiculescu, T. Pauliuc, T. Popescu, A. Manciulea au jucat într-un „mare spectacol". Suplețea vocală și ingeniozitatea actoricească a baritonului M. Truiculescu, actoria de mare clasă a lui T. Pauliuc, virtuozitatea pasajelor de coloratură a sopranei N. Mirea, umorul inteligent dăruit de T. Popescu și A. Manciulea s-au cuplat minunat cu personalitatea artistică a lui V. Teodorian. Păcat că orchestra, cu multe elemente noi și talentate, dar tinere și nerodate, n-a făcut o „companie" strălucită, cu tot efortul maestrului A. Taban.

Filarmonica de Stat

O interesantă audiție vocal-simfonică ne-a prilejuit-o „Cantata — Anotimpurile frumuseții" de M. W. Klepper, unde s-au realizat culminații sonore după intențiile frumoase ale dirijorilor E. Elenescu și D. Pop. Într-o partitură mai mult baritonală, tenorul M. Zamfir a rezistat grandiosului ansamblu. Încercînd să remedieze o veche carență a vieții muzicale clujene — promovarea talentelor solistice locale — Filarmonica de Stat, sub bagheta inspirată în seara concertului a dirijorului E. Elenescu (București), l-a prezentat pe Hary Enghiurliu în Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră de Beethoven. În lucrările de stil clasic, H. Enghiurliu gradează tensiunile muzi- acuratețea tehnică și deosebit de clara expunere tematică, ni-l relevă pe solistul și profesorul clujean al Conservatorului ca o personalitate distinctă. Dar marea revelație a concertului au fost orchestra și dirijorul E. Elenescu, interpretînd, într-un șuvoi nestăvilit, Simfonia a III-a de Brahms. Orchestra simfonică din Cluj-Napoca se relevă încă o dată ca o pretendentă serioasă în orizontul concertistic european.





Doina Elaș: „Constantin Brâncuși"

Conservatorul „G. Dima"

Un model de frazare ni l-a oferit recitalul „Mozart" susținut de violonistul H. Fulea și pianista I. Ianky Prada. Am relevat cu deosebire această latură a interpretării pentru că prin filtrul unei corectitudini exemplare de arhitectonică tematică, în spiritul exigențelor moderne ale fenomenului, cei doi soliști au atins profunzimi și nuanțe sensibile de un rafinament deosebit. Desigur că unele sonorități în piano ale viorii se cer a fi retușate. Reținem însă că H. Fulea a reușit să elimine total manierismele interpretării apuse și că concepția stilistică merită a fi un model de observat și studiat.

Emiliu DRAGE[illegible]

Din ziarul *Făclia*, Cluj, 13 aprilie, 1976

Voci frumoase

Decizia de a promova pe scena unui teatru liric cu renume, sau chiar numai selecționarea unui tînăr pentru o încercare solistică, are ca aspect organizatoric implicațiile unui act de cultură. Opera Română din Cluj-Napoca, prin prezentarea unei noi distribuții în spectacolul „Doamna Butterfly" de Puccini a „rostit" o afirmație adevărată: Ion Tudoroiu (Pinkerton) și Margareta Vărban (Cio-Cio-San), Viorel Baciu (Goro) și Lucia Crișcă (Suzuki) sînt voci frumoase care vor putea de la această treaptă, prin studiu și cultură muzicală, să devină soliști valoroși ai scenei clujene. La această nouă și oarecum tînără distribuție s-a alăturat și vocea frumoasă, experimentată în multe roluri a baritonului Marius Truiculescu (Sharples).

Cronicarul de operă constată, o dată cu părerea unanimă a publicului, că I. Tudoroiu este solistul a cărui voce de calitate și de speranțe a fost așteptată demult. Într-adevăr, calitatea vocală în sine, timbrul frumos catifelat asigură „prima parte" a succesului de public. Spunem aceasta pentru că, cu o muncă migăloasă la fiecare rol, I. Tudoroiu va trebui să-și rezolve emisia vocală în registrul acut, să-și completeze muzicalitatea cu rafinament stilistic. Soprana M. Vărban are o voce cu un timbru pătrunzător, adecvată rolurilor „tari dramatice", cu o bună emisiune vocală. Tenorul V. Baciu în Goro ne dovedește încă o dată că este util scenei clujene, avînd resurse vocale și scenice bine orientate. Lucia Crișcă în Suzuki, o apariție plăcută, va demonstra probabil într-un rol vocal de amploare perspectivele sale de solistă.

Spectacolul „Doamna Butterfly" a avut însă multe momente de muzică și datorită dirijorului A. Taban, care a creat o atmosferă muzicală ce ne va aduce aminte cu plăcere de melodiile și armoniile pucciniene.

E. DRAGEA

MUZICA

Debuturi de succes

Scriem despre debutul cîtorva tineri soliști în rolurile principale ale operei „Doamna Butterfly" de Puccini. Spectacolul a avut loc, dar ecoul lui mai stăruie încă în inimile spectatorilor. **Margareta Vărban**, în rolul Cio-Cio-San, a realizat momente de mare lirism, care au alternat în mod fericit cu momentele dramatice ale spectacolului. Am asistat la o interpretare în care s-a remarcat, în mod deosebit, acuratețea și sensibilitatea cu care această soprană a știut să redea melodicitatea aparte a muzicii pucciniene. La toate acestea se mai poate adăuga jocul de scenă bine ales de către regizor în dorința de a valorifica realele calități ale interpretei. Ion Tudoroiu a căutat și a reușit în mare măsură să învingă emoțiile debutului, dovedind că s-a acomodat bine cu rolul. Cu acest prim spectacol Ion Tudoroiu a dezvăluit resursele nebănuite ale vocii sale frumoase care, sîntem siguri, ne va oferi în continuare creații de valoare, el fiind unul din reprezentanții noului val, un simbol al schimbului dintre generații.

Remarcabilă mezzosoprana **Lucia Crișca** în rolul Suzuki, considerînd că este primul ei rol de o întindere mai mare și de o astfel de factură. Sharples și-a găsit, cred, în baritonul **Marius Truiculescu** un interpret de valoare și o confirmare a calităților sale puse în valoare și în alte roluri.

Nu în ultimul rînd l-aș aminti pe **Viorel Baciu** care a făcut o creație originală în Goro, pețitorul, rol pe care l-a interpretat cu dezinvoltură și nu fără o doză de umor.

Ne-am permis aceste aprecieri cu convingerea că promovarea tinerilor talentați la Opera Română este o inițiativă ce trebuie perpetuată, în scopul aducerii pe scenă a unor elemente valoroase și de certă perspectivă.

Ileana Michaela-ALMAȘAN

Din ziarul *Făclia*, Cluj, 18 martie, 1976

muzică

MULȚI ARTIȘTI... PUȚINI SPECTATORI!

Ultimul spectacol cu „Boema" de Giacomo Puccini la Opera Română din Cluj ne-a oferit patru debuturi: în rolul Mimi, pe soprana **Maria Mureșan**, în Marcello pe **Marius Truiculescu**, în Musetta — **Margareta Fināțeanu** și în Schaunard pe **Alexandru Köpeczi**.

Exceptînd inerentele scăpări muzicale pe care le prilejuiește debutul într-o operă cu multă mișcare scenică, prezența scenică a celor patru artiști a fost binevenită, atît prin faptul că ei au constituit o echipă artistică nouă, cît și prin valoarea lor privită individual. Vocea frumoasă a **Mariei Mureșan** își găsește posibilitatea de desfășurare și nu s-a dezmințit nici în Mimi; exceptînd unele inegalități ale timbrului și puterii vocii în registrul acut, rolul este corect însușit, cu multă sensibilitate. **Margareta Fināțeanu** este expresivă vocal, vocea penetrează în sală, dar insistă oarecum prea mult asupra notei de superficialitate a Musettei, fără să-și găsească și latura de anumită gingășie sufletească. **Marius Truiculescu** își urmează linia ascendentă, vocală, caracterizată prin calitate și egalitate a registrelor, cu un joc de scenă degajat, linie artistică prin care s-a impus și în alte roluri. Surprinzător de sigur pe el a fost **Al. Köpetzi**, membru al corului Operei Române, distribuit în Schaunard.

Dar nu numai debutanții, tot spectacolul a fost pătruns de o notă de reușită artistică.

În sală, însă, spectacolul prin puținii spectatori, ne-a trezit o anumită tristețe. Să fie de vină programarea lui la numai o săptămînă după ce „Boema" avusese doi oaspeți japonezi, deci la un interval prea scurt? Să motivăm lipsa publicului prin meciul de fotbal reluat de televiziune?

Un lucru este însă și mai dureros: în loja artiștilor sau în sală, doi-trei colegi, care au venit să urmărească munca de luni de zile, de altfel absolut meritorie, a celor ce au debutat. Dacă nici artiștii Operei nu sînt solidari în fața unui eveniment de acest fel, atunci să nu ne mire faptul că publicul devine indiferent.

Și totuși, să nu ne lăsăm cuprinși de amărăciune. În loja vecină, un tovarăș bătea măsura pe marginea lojei de cîte ori simțea că lucrurile pot lua o întorsătură neplăcută pe scenă. La rangul doi și unu, în staluri, aceiași oameni care întotdeauna vin, nu se lasă seduși de alte interese, decît de dragostea față de operă.

Umilul meu condei le exprimă cea mai nestăvilită admirație!

Emil MUREȘAN

REQUIEM

Inițiativa Filarmonicii clujene și a dirijorului Dorin Pop de a programa executarea în concert a Requiemului de W. A. Mozart, merită întreaga prețuire a iubitorilor muzicii, cărora această lucrare le este destul de puțin cunoscută. Monumentala lucrare permite cunoașterea uneia din laturile cele mai originale și semnificative ale stilului mozartian tîrziu.

Requiemul pentru cor-orchestră și soliști vocali este [illegible] de la nădejde și împăcare la spaimă și disperare. Toate acestea sînt redate printr-o muzică de neîntrecută frumusețe, dovada unei geniale inspirații, ce se desfășoară cu o amploare crescîndă spre un final [illegible] prin construcția care angajează toate resursele orchestrei și ale vocii umane, cît și prin bogăția de idei artistice pe care le revarsă. Muzica plină de măreție a Requiemului [illegible] în

Din ziarul *Făclia*, Cluj, 29 mai, 1973

SOCIALISM Vineri 6

ECOURI

Valoarea educativă a spectacolului de operă

După o pauză nu atît de justificată pe cît a fost de lungă, Opera Română din Cluj-Napoca ne-a onorat iarăşi cu prezenţa la Baia Mare, dînd la Casa de cultură a sindicatelor patru spectacole, care au însemnat tot atîtea săli pline, cu trei titluri: opereta „Mam'zelle Nitouche" de Hervé (reluată într-un matineu pentru cei mai mici spectatori, foarte receptivi), baletul „Coppelia" de Delibes şi opera „Traviata" de Verdi. Pentru spectatorii — mai ales tineri — care m-au întrebat de unde provin aceste titluri — nume feminine care însă nu apar nicăieri pe lista personajelor, fie-mi permise şi cîteva explicaţii asupra titlurilor, paralel cu comentarea spectacolelor.

Nitouche, este în limba franceză, o expresie (n'y touche — să nu te atingi de cineva sau ceva) care, cu altă ortografie, a devenit o noţiune şi desemnează o persoană oarecum — şi nu neapărat malign — ipocrită, care sub o aparenţă de timiditate, naivitate şi modestie ascunde un vulcan de iscusinţă şi exuberanţă; titlul s-ar putea deci traduce prin „Dom'şoara Sănu-atingi", dar cum aceasta ne-ar suna bizar, s-a preferat păstrarea titlului în original. În piesa de care vorbim (şi pe care, ca gen, am putea-o plasa între operetă şi vodevil), personajul principal este de fapt Denise, elevă model într-un pension sever, devenită peste noapte primadonă într-o trupă de operetă; ea ne-a fost redată, cu foarte mult farmec, de Doina Neculce, bine secondată de Petre Băcioiu (Celestin, Floridor, şi el cu o viaţă „dublă") şi Ion Micu (Lt. Champlâtreux).

Subiectul baletului „Coppelia" este inspirat din povestirile fantastice ale romanticului E.T.A. Hoffmann. Coppelia nu este decît o păpuşă mecanică, fabricată de meşterul păpuşar cu veleităţi de vrăjitor Coppelius, care ar vrea să-i dea şi viaţă. (Tema ne aminteşte de anticul sculptor Pygmalion cu statuia sa frumoasa Galathea). Acest straniu personaj a fost interpretat acum, cu o mimică sugestivă, de Marius Hubic, care s-a ocupat şi de regia spectacolului. Eroina vie este Swanilda, substituindu-i-se păpuşii de care părea să se fi îndrăgostit logodnicul ei Franz; Valeria Gherghel şi Francisc Zsigmond în rolul celor doi îndrăgostiţi, alături de alţi solişti şi de întregul corp de balet, ne-au oferit momente de adevărată încîntare!

De ce „Traviata" şi nu „Violeta"? — „La traviata" înseamnă în italiană „rătăcita" („cea scoasă din drum"), aşadar s-a păstrat şi aici titlul original, omiţîndu-se doar articolul hotărît „la", fiindcă în româneşte putea fi confundat cu o prepoziţie. Prototipul eroinei pe care Verdi a descoperit-o prin intermediul lui Alexandre Dumas a trăit la Paris în prima jumătate a secolului trecut şi se spune că şi acum, în fiecare primăvară, tineri parizieni depun violete pe mormîntul ei! Este evident că nu în sine povestea unei curtezane (termen poate prea „tare", dar nu prea departe de adevăr!) impresionează atîtea generaţii, ci felul magistral cum această poveste a fost transpusă în literatură şi, mai ales, în muzică. Drama tinerei femei care şi-a irosit tinereţea pe căi greşite dar care, descoperind adevărata iubire, este absolvită de trecutele rătăciri prin generoasa-i jertfă dezvăluită în actul II şi prin căinţa finală pomenită în ultimul act, ne-a fost tălmăcită convingător de soprana Margareta Fîndeanu, cu subtile treceri de la un registru la altul — vocal şi psihologic. Partenerii ei principali au fost tenorul Ion Tordai (Alfredo) şi baritonul Marius Truiculescu (Germont-tatăl), cu excepţionala sa claritate a dicţiunii frumos timbrate.

Privit în ansamblu, turneul Operei clujene a fost un frumos succes. Semnalăm însă o deficienţă organizatorică: au lipsit programele de sală (cu rezumatul acţiunii), care ar fi fost foarte necesare, mai ales la balet! Deocamdată însă aşteptăm cu viu interes alte spectacole ale Operei clujene, anunţate pentru luna aprilie a.c.

MIRCEA G. OŞIANU
profesor — Baia Mare

Din ziarul *Socialism*, Baia Mare, 6 februarie, 1981

MUZICA

Debuturi în „Boema"

Un spectacol care se bucură mereu de aprecierea publicului de toate vîrstele este *Boema* de Giacomo Puccini. *Personajele sale vii, adevărate*, purtînd fiecare în jurul său inefabila poezie a boemilor din Cartierul Latin, a consacrat numeroși artiști. Astăzi spectacolul *Boema* va prezenta patru tinere talente ale Operei, *debutînd în* rolurile: Mimi, Musetta, Marcello și Schaunard. Cu acest prilej prezentăm o succintă „carte de vizită" a celor patru artiști, mai cu seamă pentru tinerii spectatori mai puțin familiarizați cu personalitățile artistice ale orașului.

Deși la începutul carierei, **Maria Mureșan** se bucură, încă de pe băncile Liceului de muzică, de aprecierea publicului meloman. Activitatea artistică a început de mult, apărînd în numeroase concerte vocale, recitaluri, participînd la concursurile naționale ale elevilor. Este absolventă a Conservatorului „Gh. Dima" din Cluj la clasa de canto a profesoarei Emilia Pop (1968). Din timpul studenției a debutat în rolul Margaretei din opera **Faust** de Ch. Gounod. În acest moment repertoriul Mariei Mureșan cuprinde o largă arie de personaje feminine, de cele mai diverse facturi, din operă și operetă; fiecare *apariție a sa* a fost bine apreciată de public și critica de specialitate. Ne amintim de cîteva dintre cele mai recente roluri: Sora Angelica (**Sora Angelica**), Leila (**Pescuitorii de perle**), Michaela (**Carmen**), *Gretel* (**Hänsel și Gretel**), Martha (**Lăsați-mă să cînt**). A executat două turnee în Italia cu care prilej presa a avut doar cuvinte elogioase pentru evoluția tinerei cîntărețe române. În această seară debutează în rolul gingașei brodeze Mimi, rol de altfel pregătit și pentru repertoriul cu care se va prezenta în curînd la Concursul tinerilor cîntăreți de operă de la Sofia.

În rolul frumoasei Musette, va debuta soprana **Margareta Fināțeanu**. Tînăra cîntăreață este absolventă a Conservatorului clujean (1965) la clasa de canto a maestrului D'Andrée. Alături de maestrul de canto un rol important în formarea personalității sale l-a avut și dirijorul Anatol Chisadji, artist emerit. Debutează pe scena Operei Române, ca studentă, în rolul Reginei Nopții din opera lui W. A. Mozart — **Flautul fermecat**. Repertoriul Margaretei Fināțeanu înscrie rolurile: Frasquita (**Carmen**), Violetta (**Traviata**), Gilda (**Rigoletto**), Rosina (**Bărbierul din Sevilla**), Siebel (**Faust**), Rosalinda (**Liliacul**), Ikim-uro (**Țara Surîsului**), Martha (**Lăsați-mă să cînt**). În prezent pregătește alte două debuturi de rol în opera **Lakmé** (Lakmé) și **Răpirea din serai** (Constanza).

Margareta Fināțeanu a participat la *numeroase turnee* în țară cu ansamblul Operei, semnînd și colaborări personale cu Teatrul muzical din Constanța și Opera Română din București.

Baritonul **Marius Truiculescu** este *cunoscut publicului* clujean mai cu seamă din simpaticul personaj, cel mai drag de fapt al artistului, bărbierul **Figaro**. În spectacolul *Boema* va debuta în rolul pictorului Marcello. Marius Truiculescu *datorează* pregătirea sa artistică-muzicală artistului poporului Petre Ștefănescu-Goangă; debutul l-a constituit tot rolul lui Figaro din **Bărbierul din Sevilla** în 1967 pe scena Teatrului muzical din Brașov. În repertoriul său sînt înscrise un număr mare de opere și operete de *compozitori din diferite epoci muzicale*. Din repertoriul operei italiene interpretează rolul Contelui de Robinson din **Căsătoria secretă** de Cimarosa, Contele de Luna din **Trubadurul**, Germont din **Traviata** de Verdi, Doctorul Malatesta din **Don Pasquale** de Donizetti; din opera franceză: Valentin din **Faust** de Gounod, Frederic din **Lakmé** de Delibes, din opera românească: Rinaldo Corsini din **Michelangelo** de A. Mendelsohn, Ispravnicul din **Pană Lesnea Rusalim** de P. Constantinescu și Hatmanul Balș din **Stejarul din Borzești** de T. Bratu. Pregătește pentru stagiunea viitoare încă cîteva roluri din repertoriul de bază al baritonilor, ca Escamillo din **Carmen** de Bizet, Amonasro din **Aida** de Verdi și Rigoletto din opera cu același nume, roluri care vin să consolideze o frumoasă carieră de solist.

În sfîrșit ultimul dintre cei patru debutanți în rol (dar nu și cel de pe urmă) este tînărul cîntăreț **Alexandru Köpeti**. Este absolvent al Conservatorului „Gh. Dima" (1968) din Cluj, unde și-a desăvîrșit arta interpretativă și vocală la clasele de canto, arta actorului și de operă avîndu-i ca profesori pe: Mircea Brenciu, Ilie Balea, A. I. Arbore, A. Chisadji, artist emerit și Anton Ronai, artist emerit. Debutează cu succes în rolul lui Figaro din opera **Nunta lui Figaro** de Mozart. Fiind angajat la Opera Română ca și corist, calitățile *sale vocale* fac ca Al. Köpeti să fie distribuit și în roluri solistice. Iată cîteva dintre acestea: Fiorello (**Bărbierul din Sevilla**), Silvano (**Bal mascat**), Morales (**Carmen**), Ursul (**Capra cu trei iezi**), Manello (**Rigoletto**), Sciarone (**Tosca**), Dr. Grenvil (**Traviata**). Debutul din această seară este unul din cele mai importante roluri din repertoriul său, muzicianul **Schaunard**.

Alături de cei patru debutanți vor mai apare în rolurile principale **Teodor Anastasiu** (Rodolpho, pictor), **Mircea Moisa** (Colline, filozof), **Dan Serbac** (Benoit), **Ion Tordai** (Paspignol).

Rodica POPESCU

Din ziarul *Făclia*, Cluj, 16 mai, 1973

Anexa 8

FOTOGRAFII



La începutul carierei artistice



În rolul Figaro din opera *Bărbierul din Sevilla* de Gioachino Rossini la Braşov, în primul spectacol, 14.11.1967



În rolul Sharpless din opera *Madamma Butterfly* de Giacomo Puccini, împreună cu soprana Margareta Vîrban şi tenorul Ion Tudoroiu



În rolul Crainicul din opera *Făt Frumos* de Hermann Klee



În rolul primarului Schnek din opereta *Vânzătorul de păsări* de Zeller



În rolul primarului Schnek din opereta *Vânzătorul de păsări* de Zeller



La încheierea carierei artistice (pensionat)

ANEXA 9

PREFAȚA ŞI APRECIERILE SPECIALIŞTILOR (FOTOCOPIATE DUPĂ CELE ORIGINALE)

Caro maestro,

Vă trimit aceste
gânduri ale mele
cu admirația mea
pentru această
lucrare atât
de completă, atât
de reușită.
Vă spun drept
că mă doare tare
brațul drept, după

operație, așa că am
scris cu greu cele
de mai sus.
Gândurile mele
alese pentru Doamna
Tricolescu și pentru
dumneavoastră
Vă îmbrățișez
pe amândoi!
Mioara Costea

Apreciere

" Arta cântului trebuie să aiba trei scopuri: expresie spirituală, frumusețe muzicală și pe cât posibil reprezentare perfectă a individualității artistice".

(Giulio Caccini)

Impostația naturală, generozitatea timbrală, întinderea vocală de excepție, dăruirea scenică, sunt calitățile care au conturat personalitatea apreciatului bariton Marius Truiculescu, fost prim solist al Operei Române din Clŭj – Napoca.

De la simpaticul Figaro din " Bărbierul din Sevilla" de Rossini la drama bătrânului Rigoletto, din opera verdiană, baritonul Marius Truiculescu a încântat publicul cu interpretări de referință pe parcursul celor 30 de ani de carieră artistică, dând viață a peste 35 de personaje.

Bucuria de a dărui, a baritonului Marius Truiculescu s-a prelungit "dincolo de scenă", preocupat în mod special de vocile tinere, care au nevoie de îndrumare. Preocupările sale în acest domeniu se concretizează în conceperea și redactarea unui manual intitulat CÂNTUL VOCAL PROFESIONIST, o lucrare care cuprinde noțiuni importante legate de arta cântului.

Experiența proprie, precum și informațiile selectate dintr-o vastă bibliografie se regăsesc într-un context fericit în cartea baritonului și pedagogului Marius Truiculescu.

Aprecierile și comentariile aparțin colegei si partenerei de scenă, Elena Andrieș Moldovan, prof. univ. dr. al Academiei de Muzică din Cluj – Napoca, Decan Facultatea de Artă Scenică

Apreciere

Încă un tratat de canto? Aşa s-ar întreba o persoană neavizată într-un orizont didactic ca acela al artei cântului.

Da, încă unul şi încă unul şi încă unul, şi probabil că şirul lor nu se va termina şi nu trebuie să se termine vreodată, pentru că în mod sigur nu vom găsi două identice. Este în firea naturii să nu existe indivizi identici fizic, dar mai ales identici psihic sau profesional.

De aceea, tratatul de cânt al domnului Marin-Marius Truiculescu intitulat ***Cântul vocal profesionist*** este o creaţie neidentică, întrucât este produs de un cântăreţ neidentic, acela pe care l-am văzut de atâtea ori în spectacolele Operei din Cluj.

A fost cântăreţul care a cântat cu sufletul, în consecinţă, tehnica sa de cânt era de o aşa măiestrie care să permită sufletului să se exprime.

Cineva de specialitate care citeşte acest tratat, nu poate să nu constate câtă migală şi câtă gândire se ascundea în spatele producţiei sale scenice. Iar toate acestea le-a cuprins în acest „manual" care înseamnă crezul său profesional, devenind emanaţia spiritul său artistic.

Consider tocmai de aceea, pentru că este atât de intim profesional, tinerii care vor dori să abordeze secretele tehnicii cântului nu vor putea să nu simtă o fascinaţie faţă de această personalitate care este Marin-Marius Truiculescu.

28 septembrie 2009

Cluj-Napoca

Prof. univ.dr. Constantin Rîpă

Recomandare

În peisajul editorialistic actual, diversitatea subiectelor apărute, de la cele beletristice, la cele ce se adresează tuturor domeniilor ce înglobează activitatea umană, este văduvită într-o oarecare măsură de mica zonă a interpretării muzicii clasice, în care putem vorbi de apariții de carte sporadice și care de cele mai multe ori se îndreaptă către un număr limitat de cunoscători și specialiști.

Lecturând amplul studiu făcut de domnul Marius Truiculescu, intitulat „Cântul vocal profesionist", nu pot decât să am un sentiment de satisfacție pentru această realizare.

Este vorba de experiența, de multitudinea procedeelor tehnice dobândite de-a lungul unei cariere artistice exemplare și prezentate cu sufletul și dorința împărtășirii acestora, altor generații în demersul lor spre perfecționare.

În această lucrare remarc universalitatea teoriilor prezentate, practicitatea lor, fiind acoperit tot spectrul ce cuprinde cântul vocal.

Limbajul folosit, fără pretiozități academice, se evidențiază prin claritate, prin punctualitatea ce delimitează fără echivoc, toată fenomenologia cuprinsă în etapele de însușire a unei respirații corecte și a unor principii de tehnică de emisie și de interpretare vocală ce se adresează unei mari diversități de interpreți, începând cu cei ce abordează repertoriul religios și terminând cu cei din lumea operei.

Consider că orice editură ar îndeplini un act de cultură prin publicarea acestei cărți.

Prof. univ. dr.

[illegible]

Academia de muzică „G. Dima"

CLUJ - NAPOCA

APRECIERE

Lucrarea domnului Marius Truiculescu intitulată "Cântul vocal profesionist" se adresează artiştilor lirici, maeştrilor de cor, cântăreţilor de biserici, tuturor acelora care doresc să cunoască tainele acestei "comori" care este vocea umană.

Avem de-a face cu o lucrare care are menirea să clarifice, să sintetizeze o experienţă artistică impresionantă (de 30 de ani, pe scena Operei Române din Cluj-Napoca ca prim-solist), trăită de către un muzician care a dat viaţă multor roluri prezentate la un înalt nivel profesional. Parcurgerea integrală a celor şapte capitole care alcătuiesc lucrarea captează pe cititorul avizat şi mai puţin avizat prin bogăţia ideilor, spiritul critic, structura conceptuală trecută prin filtrul unei gândiri logice, conferind lucrării originalitate, argumentaţie, profesionalism şi nu în ultimul rând puterea de convingere.

Trecerea de la crez la certitudine în dobândirea măiestriei artistice este străbătută de multitudinea întrebărilor şi răspunsurilor pe care autorul le expune într-un sistem riguros, cu valenţe pedagogice, stilistice şi interpretative. Ele sunt cuprinse la modul artistic-atitudinal în însuşirea, practicarea şi desăvârşirea profesiei sale de cântăreţ de operă.

Prezenta lucrare se constituie cu siguranţă într-o importantă şi eficientă sursă bibliografică pentru toţi tinerii cântăreţi şi dirijori de cor. Forma, conţinutul, bibliografia, concluziile şi impresionantele anexe îi conferă lucrării calitatea de a vedea lumina tiparului.

Conf. univ. dr. CIPRIAN PARA

Academia de Muzică "Gh. Dima" Cluj-Napoca

CONSIDERAŢIE

Ca exponent al unei generaţii entuziaste de solişti ai Operei din Cluj din anii 1970-1990, perioadă în care opera clujeană s-a făcut cunoscută şi peste hotare, d-nul Marius Truiculescu este îndreptăţit să aducă noi valenţe în pedagogia, tehnica şi practica cântului profesionist.

S-au scris multe lucrări şi se vor mai scrie despre cântul vocal, dar o profundă lectură a lucrării d-lui Marius Truiculescu intitulată ***Cântul vocal profesionist***, relevă faptul că pe lângă o practică pedagogică, cunoaşterea şi exprimarea tehnicii în cântul vocal e direct legată de o experienţă de scenă concretizată în interpretarea a zeci de roluri din repertoriul universal.

O caracteristică a acestei lucrări o constituie relevarea propriei discipline artistice în paralel cu rigurozitatea şi seriozitatea vieţii sale de artist. Principiile sale de viaţă: spiritualitatea, punctualitatea, seriozitatea se reflectă în modul de structurare a materialului prezentat în carte.

Aparatul vocal, cel mai complex instrument muzical, în caracteristicile sale poate fi cunoscut şi analizat cel mai bine doar de cel cu o experienţă scenică şi o practică pedagogică. D-nul Marius Truiculescu, prin explicaţiile date, vizualizează funcţionarea aparatului fonator, uşurând în acest fel însuşirea rapidă şi corectă a tehnicii cântului vocal.

Recomand tuturor cititorilor acestei cărţi să se aplece cu interes asupra acestor rânduri şi să traducă prin filtrul propriei înţelegeri mesajul ideilor exprimate cu generozitate de maestrul Marius Truiculescu.

Cluj-Napoca,
5 iulie 2010

Cu respect,
Adrian Morar
dirijor, Opera Naţională Română Cluj

Un gând,
din partea unei colege de scenă

... Au trecut câțiva ani de la ultima noastră întâlnire scenică... L-am regăsit pe domnul Marius Trâiculescu, artistul atât de dăruit profesiei și celor din jur, în teatru, în biserică, în sala de concert... O energie și o generozitate - îndreptate mai cu seamă către cei ce se află la început de drum - inepuizabile -

Ca dovadă - această carte, acest îndrumar de mare folos "pentru cei ce cântă" și, deopotrivă - pentru cei ce își doresc să cânte, a apărut ca o încununare a bogatei activități interpretative, creatoare și pedagogice a apreciatului bariton -

... Un dar făcut din inimă "iubitorilor artei vocale" - cum frumos îi numește domnia-sa în cuvântul de început - adăugat nenumăratelor daruri făcute publicului de-a lungul a treizeci de ani de admirabilă carieră solistică pe scena Operei Naționale Române clujene -

La aniversarea a optzeci de ani de rodnică trăire și slujire - un gând bun și urarea de mulți ani cu sănătate, din partea fostei colege de scenă,

Carmen Oprișanu
- artistă lirică -

Apreciere

Cartea „Cântul vocal profesionist", scrisă de d-l Marin-Marius Truiculescu, este o lucrare științifică remarcabilă, originală și foarte bine documentată, de o valoare și de o importanță deosebită pentru noi, cântăreții tinerei generații.

Exercițiile originale ale autorului cuprinse în capitolul 5.3. din această carte, privind emisia tuturor consoanelor însoțite de vocale (18 consoane românești însoțite de 7 vocale), sunt exerciții deosebit de utile, ce ne asigură o impostație bună, cu o linie sonoră frumoasă. Iar în capitolul 6 din această lucrare (la pag 177), referindu-se la expresia din belcanto „Si canta come si parla" (Se cântă cum se vorbește), maestrul Marin-Marius Truiculescu explică: „Este vorba aici de firescul, de naturalețea cu care vorbim. Cu aceeași naturalețe să și cântăm. La această naturalețe se mai adaugă însă multe probleme de tehnică vocală. Oricâte s-ar adăuga, nu trebuie părăsită calea fiziologică, naturală, normală." Și în continuarea acestui paragraf autorul citează pe marele pedagog Octav Enigărescu, care afirmă: „... adevăratele sunete care se cer a fi folosite în atingerea unor performanțe sunt, în fond, acelea care se apropie în cea mai mare măsură de o funcționalitate fiziologică, adică de normal".

Considerăm juste aceste explicatii. Tehnica vocală nu este deci un simplu instrument al interpretării, ci o valoare intrinsecă a acesteia. Interpretarea muzicală, la rândul ei, nu este nici ea un simplu instrument profesional al artistului, ci este un act de comunicare, care, pornind din inima interpretului, se adresează cu multe nuanțe inimilor spectatorilor.

Felicit călduros pe maestrul Marin-Marius Truicilescu pentru această valoroasă carte, pe care sufletul nostru, întotdeauna dornic de comunicare umană, o aștepta de mult timp; mărturisirile sincere și sfaturile practice conferă armonie acestei lucrări.

Cluj-Napoca

14.08.2010

Geani Brad, bariton, solist al Operei Nationale Române Cluj-Napoca și al Staatstheater Kassel (Germania)

Apreciere

Consider benefică o apariție editorială de acest gen, pentru că ea poate constitui oricând un ghid – îndrumător pentru tinerii artiști, iar această apariție în mod special, pentru că abordează o problematică diversă, specifică unei largi categorii de interpreți, de la cei ai muzicii religioase până la cei ai muzicii de operă.

Desigur că fiecare artist liric se formează, se descoperă și se perfecționează pe scenă, dar bagajul de informație și experiența acumulat de cei care, înaintea lui au „urcat acea scândură" (dacă îmi este permis să spun așa) reprezintă un valoros și necesar izvor de învățăminte.

Un exemplu concludent în acest sens îl reprezintă și cartea d-lui M. Marius - Truiculescu, sinteza a unei cariere de trei decenii, ca prim-solist (bariton) al scenei clujene.

„Cântul vocal profesionist" se dovedește a fi o lucrare foarte bine documentată științific, care, printr-un limbaj direct și accesibil, ne prezintă cele mai importante aspecte ale acestui gen de cânt. Este vorba despre anatomia și fiziologia aparatului respirator, despre respirația corectă utilizată în cânt, despre tehnica și emisia vocală. Remarcăm în mod special exercițiile originale indicate de autor în capitolul 5.3, exerciții efectuate pe toate consoanele însoțite de vocale, deosebit de utile în impostarea vocii.

Ceea ce mi s-a părut esențial este dăruirea cu care autorul, apelând la experiența și la preocupările sale de o viață, le-a transpus într-o lucrare deosebit de bine concepută și minuțios elaborată.

Carmen Gurban, soprană
artist liric
prim-solist - Opera Națională
Română Cluj

APRECIERE

Datorăm lui Descartes conştientizarea cerinţei absolute de a poseda o „metodă" atunci când te avânţi în universul cunoaşterii. Principiile elabotare de el îşi păstrează pe deplin valabilitatea. Lucrarea domnului Marius Truiculescu intitulată „ Cântul vocal profesionist " reprezintă tocmai concretizarea unei astfel de „metode" destinate celor ce doresc dobândirea măiestriei artistice.

Tehnica cântului vocal profesionist este în acelaşi timp domeniu interdisciplinar prin excelenţă şi totdată o ştiinţă cu aplicare practică, care resimte în cel mai înalt grad imperativul unei chei metodologice. Aceasta scurtează calea spre adevăr, diminuează risipa de energie, evită capcanele care duc la erori.

Cartea are un capitol de anatomie scris frumos şi corect ce cuprinde acei muşchi ai capului şi gâtului care participă la formarea vocii, precum şi muşchii respiratori ai toracelui şi abdomenului care au o deosebită importanţă în cânt. Ei sunt prezentaţi bine pe grupe funcţionale după mişcările pe care le determină.

Monografia de faţă reprezintă un breviar complet, sinteză a unei bogate informaţii bibliografice şi în acelaşi timp reflectarea unei experienţe artistice impresionante.

Parcurgând capitolele lucrării, tânărul studios este condus de o mână de maestru de-a lungul complicatului proces de cunoaştere a noului şi de desăvârşire în stăpânirea secretelor tehnicii cântului. Autorul a izbutit performanţa demersului complicat şi sinuos, propus în numeroasele capitole, numai graţie dublei sale formaţii de artist şi de pedagog.

Cartea se va impune unui număr mare de cititori, dar nu ca lectură de seară, ci ca un instrument nelipsit, la care simţi nevoia să revii, totdeauna cu creionul în mână.

Dr. Ion Albu
Profesor Universitar de Anatomie
Universitatea de Meidicină şi Farmacie Cluj
Membru al Academiei de Medicină

Apreciere

Cântul vocal profesionist este o lucrare ştiinţifică valoroasă, originală şi bine documentată, în care se regăsesc şi se îmbină în mod fericit experienţa artistică a autorului, Marius Truiculescu, ca interpret de peste trei decenii al muzicii de operă şi bisericeşti, şi nu în ultimul rând ca profesor de canto pentru artişti, teologi şi cântăreţi bisericeşti.

Autorul prezintă atât baza anatomică-muşchii respiratori şi organul fonator -, cât şi cea fiziologică a tehnicii cântului, în vederea obţinerii şi asigurării emisiei vocale de calitate: tipul respirator corect costodiafragmatic (baza tehnicii vocale în cântul profesionist), caracteristicile respiraţiei profunde, actul expirator controlat în mod voluntar (cortical) conform cerinţelor frazei muzicale (durată şi dinamică), rolul aparatului fonator - laringele - în emiterea sunetului fundamental iniţial până la cel definitivat în cavitatea orală (combinat cu armonicele sinusurilor paranazale), rolul important al exerciţiilor de respiraţie şi al antrenamentului vocal.

Scrisă cu multă dăruire, gândire şi generozitate, cartea este deosebit de utilă tuturor celor care doresc să cunoască secretele vocii umane, ale tehnicii cântului vocal profesionist, de calitate, în special tinerilor interpreţi şi celor interesaţi să-şi perfecţioneze vocea.

Prof. Univ. Dr. Simona Tache
Universitatea de Medicină şi Farmacie
„Iuliu Haţieganu" din Cluj - Napoca

Apreciere

Manuscrisul cărţii „Cântul vocal profesionist" al D[lui] Marin-Marius Triculescu are un profil deosebit prin faptul că înglobează informaţii ştiinţifice anatomo-fiziologice cu cele care privesc cântul vocal profesionist, forma cea mai înaltă şi cultă (educată) a limbajului articulat şi comunicării interumane.

Descrierea anatomiei şi fiziologiei aparatului fonator (aparatul respirator ce cuprinde căile respiratorii, plămânii scheletul şi musculatura toraco-abdominală) este necesară şi utilă deprinderii unei respiraţii corecte şi eficiente în timpul fonaţiei şi în special al cântului.

Respiraţia în condiţii de cânt vocal (dar şi în alte activităţi motorii: sport, scufundări subacvatice, etc.) este iniţial, ca ori ce act motor care se învaţă, aproape total controlată cortical (voluntar); cu timpul, multe componente ale exprimării prin cânt vocal devin stereotipe, chiar inconştiente emoţional, dar componenta voluntară nu va fi eliminată complet niciodată. Acest fapt explică aparenta „uşurinţă" ce apare în manifestările vocale ale marilor cântăreţi, „uşurinţă" datorată cunoaşterii, însuşirii prin învăţare şi folosirii celei mai perfecţionate „unelte" a omului (pe lângă mână), care este aparatul fonator.

Cartea D[lui] M. Triculescu conţine informaţii anatomo-fiziologice bazate pe o bibliografie echilibrată, completate cu experienţa personală, necesare celor care vor să-şi însuşească o tehnică respiratorie corectă, [illegible] cântului vocal de înaltă calitate.

Prof. Dr. Grigorescu [illegible]

Mărturisire

Între Ecteniile de la Rânduiala Vecerniei și a Sfintei Liturghii ale Bisericii Ortodoxe există o cerere specială în care ne rugăm „pentru cei ce cântă" la Sfintele Slujbe; prin aceasta ei participă, cu adevărat, la preamărirea lui Dumnezeu și a Sfinților Săi prin glas, prin acest dar ales primit de la „Cel de Sus".

În rândul mărturisitorilor și măritorilor de Dumnezeu se numără și Domnul Marin-Marius Truiculescu, fost prim-bariton al Operei Române din Cluj-Napoca.

L-am cunoscut pe Domnul Marin-Marius Truiculescu atât de pe scena Naționalului din Cluj-Napoca, cât mai cu seamă din bisericile Municipiului nostru, cântând la strană sau în cor, ca un modest și simplu credincios. Dacă pe scenă a încântat ascultători, în biserici a încălzit inimi, îndemnând la rugăciune pe credincioși. El însuși este un model de trăire creștină prin modul în care îl preamărește pe Dumnezeu. Citirea Apostolului, rostirea rugăciunilor sau glăsuirea cântării bisericești exprimă trăiri profunde ale credinței sale în Dumnezeu; fiecare cuvânt rostit sau cântat scoate, de fapt, în evidență comuniunea aleasă pe care domnul o realizează cu Divinitatea; de asemenea, îngenuncherea deasă la Scaunul Spovedaniei și Împărtășirea cu Trupul și Sângele Mântuitorului încoronează o viață-model de adevărat creștin, împreună cu distinsa sa soție.

Considerăm că lucrarea de față încununează activitatea sa de peste trei decenii de „carieră artistică", închinată artei, frumosului, care în final, se regăsesc în Perfecțiunea și Frumusețea Divină.

Este o carte utilă atât pentru inițiații în domeniu, cât și pentru cei ce îl preamăresc pe Dumnezeu la Sfintele Slujbe ale Bisericii lui Hristos.

Cluj-Napoca,
18 iunie 2009

Pr. Prof. Univ. Dr. Alexandru Moraru
Pr. AMoraru
Facultatea de Teologie Ortodoxă
Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca

O carte folositoare și așteptată: Marius Traiculescu – Cântul vocal profesionist

Vocea umană este unul dintre cele mai mari daruri cu care Dumnezeu ne-a înzestrat, fără nici un merit personal. În virtutea acestui dar, psalmistul exclamă: „Toată suflarea să laude pe Domnul. Lăudați pe Domnul din ceruri, lăudați-L pe El întru cei de sus. Ție se cuvine cântare, Dumnezeule!” Sfântul Apostol Pavel nutrește o dorire într-o continuă glăsuire cântată, când spune: „Vorbiți între voi în psalmi, în laude și în cântări duhovnicești, lăudând și cântând Domnului în inimile voastre!” (Efeseni, 5,19).

Atunci când vocea umană este cultivată printr-un exercițiu continuu, ea dobândește o valență și o calitate care se apropie de perfecțiunea pe care Dumnezeu, prin crearea omului, a sădit-o în el.

Acesta este meritul incontestabil al acestei lucrări, care îmbină în mod fericit texte de strictă specialitate cu analize și comentarii proprii, realizată de cantorul Marius Traiculescu. Acesta, care după o bogată activitate în slujba cântului, a știut să selecteze texte esențiale din literatura de specialitate referitoare la cântul vocal și la întreaga paletă tematică legată de respirația corectă, tehnica de emisie și interpretarea în cântul vocal profesionist. Dincolo de caracterul selectiv-

al lucrării, apreciem aspectele de noutate pe care autorul, prin spiritul de sinteză și prin comentariile proprii pe care le face, dă greutate și consistență întregului material.

Salutăm realizarea acestei lucrări, felicitând autorul, convinși fiind că ea va găsi receptivitate în rândul tuturor celor interesați în a-și perfecționa darul minunat cu care ne-a înzestrat Dumnezeu – vocea.

Pr. Prof. univ. dr. Vasile Stanciu
Facultatea de Teologie Ortodoxă
a Universității „Babeș-Bolyai"
și dirijorul Corului Catedralei
Mitropolitane din Cluj-Napoca.

Un gând, din partea unui meloman

Cântăreţii – soliştii vocali (de operă, de concerte, de muzică religioasă) pot cădea în propria capcană, atunci când glasul frumos timbrat „îi fură", lăsându-i descoperiţi sub aspectul tehnicii vocale.

Cântăreţul vocal profesionist trebuie să-şi cunoască cu cea mai mare obiectivitate calităţile şi limitele, chiar obstacolele pe care le-ar putea avea.

De aceea, cunoaşterea şi stăpânirea tehnicii vocale, a respiraţiei controlate voluntar (cortical), în special utilizarea cupolei diafragmatice şi a muşchilor expiratori după exerciţii ştiinţifice, trimiterea aerului dozat spre coardele vocale şi spre zonele de rezonanţă sunt lucruri extrem de importante, pe lângă un auz perfect sau care se cere disciplinat, corectat. Abia apoi intervine arta, cizelarea, perfecţionarea cântului, la expresivitatea acestuia.

De aceea, orice încercare de elucidare a acestor probleme, mai cu seamă prin prisma experienţei personale, este extrem de binevenită pentru tinerele generaţii. Este ceea ce a realizat cu multă dăruire experimentatul şi ambiţiosul bariton al Operei Naţionale din Cluj, Dl. Marius Truiculescu, strălucit interpret al lui: Figaro, Contele de Luna, Rigoletto, Georgio Germont, Amonasro, Valentin, Sharpless şi multe altele.

Sincere felicitări!

Prof. Univ. Dr. Nicolae Miu

Prof. Dr. NICOLAE MIU
medic primar Pediatrie,
Gastroenterologie, Diabet Zaharat
şi Boli de Nutriţie
Cod 803024

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Baciu, Ion, *Fiziologie,* ediția II, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977

Budoiu, Marius, *Respirația în cânt şi adaptarea ei la repertoriu* (pag. 17), Teză de Doctorat, Academia de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 2006

Burghele, Theodor, *A.B.C.-ul sănătății,* Editura Medicală, Bucureşti, 1967

Cernei, Elena, *Enigmele vocii umane,* Editura Litera, Bucureşti 1982

Chioreanu, Marius, *Efectul feed-back şi aplicațiile lui în belcanto,* Teză de Doctorat, Academia de muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1997

Costa, Eugen, *Raționamentul medical în practica stomatologică,* Ed. Medicală, Bucureşti, 1970

Cristescu, Octav, *Cântul,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1963

Enigărescu, Octav, *Dincolo de scenă,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1987

Frangulea, Belu Eugeniu, *Arta de a cânta,* Editura Muzicală Vergiliu, Bucureşti, 1999

Garcia, Emanuel, *Trattato completo dell-arte del canto,* traducere din limba franceză în limba italiană, Editura G. Ricordi, E.R.2185, Milano 1893

Gray, Henry, *Anatomia lui Gray*, ediția XXVII, traducere din limba engleză în limba română de dr. Gr. T. Popa, Editura Jean Leon, București, 1944

Grigorescu, Sido Francisc, *Anatomia clinică a diafragmei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990

Groza, Petru, *Fiziologia umană*, ediția III, Editura Medicală, București, 1980

Holender, Ioan, *De la Timișoara la Viena*, Editura Universal Dalsi, București, 2002

Husson, Raoul, *Vocea cântată*, traducere din limba franceză în limba română de Nicolae Gafton Editura Muzicală, București 1968

Key, V.R. Pierre și Zirato, Bruno, *Caruso*, Buchenau & Reichert Verlag, Munchen, 1924, tradusă din limba germană în limba română de Aurel Bugariu, prof. dr. Olga Grozăvescu și Victor Mihuț, Editura Muzicală, București, 1966

Macrea, Dimitrie, *Gramatica limbii române*, Editura Academiei R.P.R. București, 1954

Netter, H. Frank, M. D., *Atlas de anatomie umană*, John T. Hansen, Ph.D., Consulting Editor University of Rochester School of Medicine and Dentistry Rochester, New York, 2003, editat în românește de editor: Dr. Gheorghe P. Cuculici, ediția a treia, Editura Medicală Callisto, București 2005

Niculescu-Basu, George, *Cum am cântat eu*, Editura Muzicală, București, 1958

Niculin, Lev, *Șaliapin*, Editura Muzicală, București, 1959

Papilian, Victor, *Anatomia omului*, vol. I, ediția VIII, revizuită de prof. Ion Albu, Editura ALL, București, 1993

Pinghireac, Emil, *Mirabila voce de bariton*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2004

Secăreanu, Nicolae, *Cântăreţul artist*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965

Speteanu, Constantin, *Impostaţia în canto*, Editura autorului, Bucureşti, 1988

Tache, Simona, *Fiziologia aparatului respirator*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996

Voiculescu, I.C. şi Petricu, I.C., *Anatomia şi fiziologia omului*, ediţia IV, Editura Medicală, Bucureşti, 1971

Zbenghe, Tudor, *Recuperarea medicală a bolnavilor respiratori*, Editura Medicală, Bucureşti, 1983